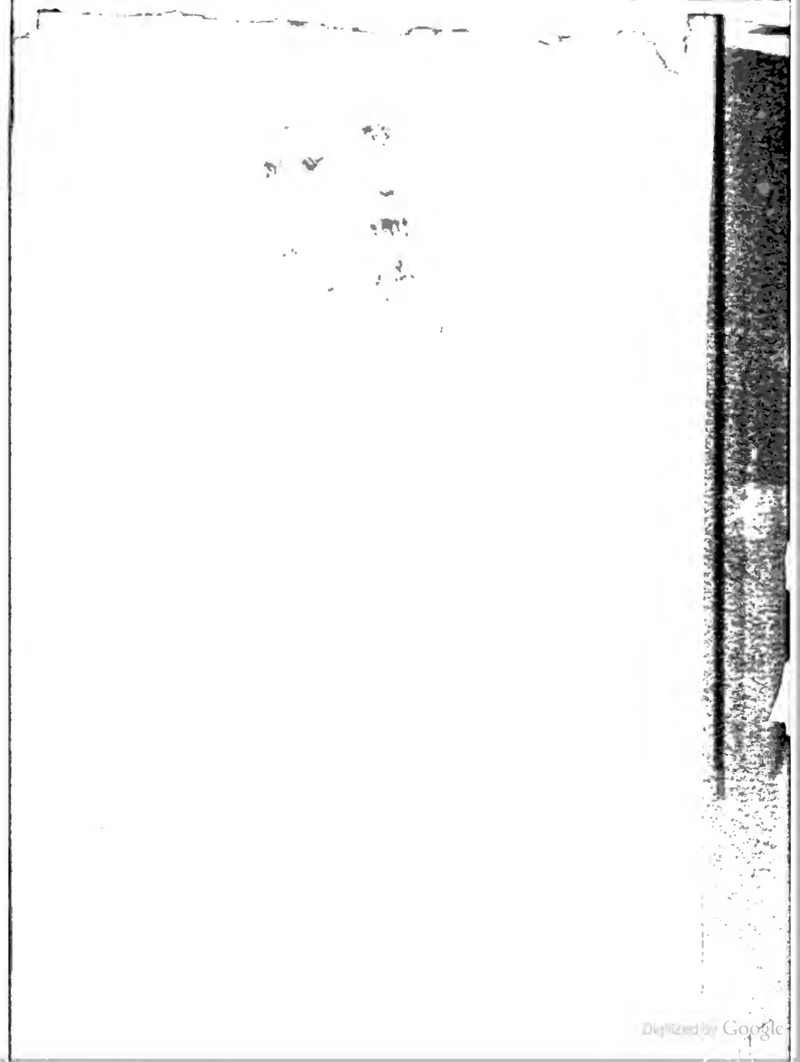
Malerei der renaissance in Italien...

Konrad Escher





HANDBUCH
D E R
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON

PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON

DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. J. Baum-Stuttgart; Konservator Dr. E. v. d. Bercken-München; Dr. Dr. I. Beth-Berlin; Professor Dr. L. Curtius-Heidelberg; Privatdozent Dr. E. Diez-Wien; Dr. W. Drost-Leipzig; Privatdozent Dr. K. Escher-Zürich; Konservator Dr. A. Feulner-München; Professor Dr. P. Frankl-Halle; Professor Dr. W. Friedlaender-Freiburg; Professor Dr. A. Grisebach-Breslau; Professor Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Professor Dr. H. Hildebrandt-Stuttgart; Professor Dr. A. L. Mayer-München; Professor Dr. W. Pinder-Leipzig; Professor Dr. H. Schmitz-Berlin; Professor Dr. P. Schubring-Hannover; Professor Dr. Graf Vitzthum-Göttingen; Professor Dr. W. Vogelsang-Utrecht; Professor Dr. M. Wackernagel-Münster; Professor Dr. A. Weese-Bern; Professor Dr. H. Willich-München; Professor Dr. O. Wulff-Berlin



BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

MALEREI DER RENAISSANCE IN ITALIEN

I.

DIE MALEREI DES 14. BIS 16. JAHRHUNDERTS IN MITTEL- UND UNTERITALIEN

VON

DR. KONRAD ESCHER
PRIVATDOZENT AN DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

ZWEITER TEIL



BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

SPAMERSCHE BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG





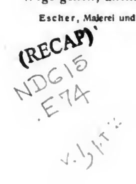
170. Matteo di Giovanni, Madonna. Siena, Akademie. Phot. Alinari.

III. Die Malerei um die Mitte und in der zweiten Hälfte des Quattrocento (Fortsetzung).

Die Sienesen.

Auch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bewahrt die sienesische Malerei einen vornehmlich dekorativen Charakter; auch jetzt wiederholt sich gleichmäßig eine geringe Anzahl von Bildinhalten. In unzähligen Madonnenbildern mit halben und ganzen Figuren spiegelt sich der uralte Madonnenkult Sienas; die Maestabilder erscheinen immer wieder, nur in etwas anderer Fassung, und als verwandter Gegenstand kommt die Assunta bezw. Gürtelspende hinzu. Flächen mit strahlendem Farbenglanz oder mit zart gedämpfter Leuchtkraft sind die sienesischen Bilder, die den Goldgrund noch keineswegs konsequent gegen wirkliche Räumlichkeit eintauschen. Des Gefühls der Monotonie kann sich deshalb der Besucher der Museen und Ausstellungen sienesischer Gemälde nicht erwehren; aber in Kapellen und Kirchen wird ihre Bedeutung und die Absicht ihrer Schöpfer klar: mit sinnfälligen Mitteln Darstellung des Übersinnlichen mit Rücksichtnahme auf konservative Besteller. Die führenden modernen Künstler fehlen bis auf eine einzige Ausnahme; die sienesischen Meister gleichen sich in ihren Werken viel mehr als die florentinischen.

Trotzdem trägt die sienesische Malerei in dieser Zeit ein etwas anderes Gepräge als in der ersten Hälfte des Quattrocento. Dem modernen Realismus in der Raumgestaltung, der Individualisierung und der durchgebildeten Plastizität konnten auch die Sienesen nicht ganz aus dem Wege gehen; allein sie ließen diese Probleme niemals Selbstzweck werden, sondern ordneten sie



der reichen, ebenmäßigen Bildwirkung unter. Daß ihnen das Raumgefühl seit dem Trecento trotzdem nicht verkümmert war, geht aus zahlreichen Predellenbildern hervor. Aber nur ganz allmählich dagegen drang eine räumliche Auffassung in das Assuntabild ein, und nie erstrebte man dabei die Raumwirkung eines Florentinischen Bildes.

Auch in der sienesischen Malerei finden sich „realistische" Gestalten, namentlich unter den männlichen Heiligen; aber wie bei den Nachzüglern der Gotik sind sie mehr typisch als individuell und dienen nur als Gegensatz gegen die überzarte, affektierte Schönheit der weiblichen Heiligen. Nie haben die Sienesen individuelle Gestalten zu Trägern besonders intensiver Handlungen erhoben. Wohl verschwindet jetzt die ornamentale, weiche Linie der Gotik, und das vielseitige brüchige Gefält der zweiten Quattrocentohälfte wird maßgebend. Das Studium der antiken Kunst macht sich in den Zeichnungen Francescos di Giorgio fühlbar. Trotzdem bewahren die Einzelgestalten ihre stille Beschaulichkeit und ihr unirdisches Gehaben. Unter dem Druck des modernen Realismus verwandelt sich jetzt die gotische Weichheit in Überzierlichkeit und Sprödigkeit, denen aber eine überaus sorgfältige und ausgedachte farbige Behandlung entspricht; noch immer verbreitet das Gold verklärenden Glanz. Wenn ungeordnetes hartes Gefält die Gestalten nach allen Richtungen zerschneidet und wenn auf steifen unbeholfenen Köpfen morose und jugendlich altkluge Köpfe sitzen (Benvenuto di Giovanni), so gewinnt der Beschauer den Eindruck, daß sich die Sienesen im modernen Realismus überhaupt nicht zurechtfinden könnten. Ist es aber unerklärlich, daß eine Malerschule, die in der Menschengestalt von jeher nur nach dem Idealen gestrebt hatte, in ihrer Ratlosigkeit großen Problemen gegenüber auch das Häßliche zum Ideal erhob, um überhaupt ein Ideal zu haben? Nur vereinzelt und nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen fand das Dramatische Eingang.

Die sienesische Malerei entwickelte sich auch nach 1450 nicht systematisch durch Verarbeitung der großen Aufgaben. Sie lebte von eklektischer Aufnahme verschiedenartiger Anregungen, die keineswegs nur von Florenz herkamen; im Gegenteil, angesichts der Einflüsse von seiten Umbriens und Oberitaliens scheint sich Siena, trotzdem seine Bürger einst Donatello berufen hatte, der Kunst der Arnostadt gegenüber Zurückhaltung bewahrt zu haben. Anregungen von seiten der Peruginer Schule oder einzelner vorübergehend in Siena als Miniaturmaler tätiger Oberitaliener blieben sporadisch. Wiederholt aber taucht bei den sienesischen Farbenkünstlern Piero della Francescas Freilichtproblem auf. Die sienesische Malerei will also nicht als eine führende Kunst gewertet sein; aber unter den konservativen Lokalschulen Mittelitaliens ist sie die vornehmste und am konsequentesten aristokratische geblieben.

In Vecchiettas Bildern vollzieht sich der Wechsel vom gotischen Idealismus (Sassetta) zum modernen Realismus; eine Fülle von Problemen — alle natürlich in sienesischer Fassung — entrollt Matteo di Giovanni, während Neroccio di Landi wieder einem überirdischen Ideal zustrebt. Die stärkste Belebung erfuhr die sienesische Kunst durch Francesco di Giorgio.

Lorenzo di Pietro, gen. il Vecchietta, geb. ca. 1412, gest. 1480, als Goldschmied, Architekt, Plastiker und Maler tätig; in der Malerei war Sassetta sein Lehrer. 1441 malte er ein Fresko im großen Saal des Ospedale della Scala in Siena, 1449—53 Fresken in der Apsis und an den Gewölben des Baptisteriums daselbst; seine Gehilfen waren Agostino di Marsiglio und Giovanni da Forlì.

Die Charakteristik: „Fu persona maninconica e solitaria" trifft auch auf seine Gemälde zu. Von Sassetta erbte er eine gewisse Herbheit der männlichen, eine zarte Schwermut der reizlosen weiblichen Erscheinungen. Eckige Gesichter mit vorstehenden Backenknochen und breiten Nasen gehören zu den Kennzeichen seiner Bilder. Dem Gefält gibt er scharfe Gräte und harte Brüche; aber er bemüht sich trotzdem um klare Scheidung der Massen. Er versucht seinen Gestalten durch stärkeren oder schwächeren S-förmigen Schwung eine gewisse Anmut zu verleihen. Er erstrebt körperliche Wirkung der Erscheinungen; aber Ausdruck wie Gebärden und Gefält bleiben spröde und befangen. Sein Freskobild im Ospedale: „Maria empfängt die auf der Himmelsleiter emporsteigenden

unschuldigen Kindlein" zeichnet sich trotz der reichen Architektur und der Fülle der Figuren durch seine Klarheit der Anordnung aus: verzierte Frontwand mit Einblick in eine dreischiffige Kirche; die Frontwand selbst überschnitten von der vordersten Kulisse des auf Pfeilern ruhenden Bogens. Im Baulichen und Figürlichen zeigt sich der Einfluß Gozzolis. Verwandt, aber räumlich breiter entfaltet ist die Predella mit der Predigt des heiligen Bernhardin von Siena in der Roscoe Collection in Liverpool. Die Gewölbe der Taufkirche stopft er mit Figuren voll; vielfach aber bemüht er sich, durch Kreisanordnung räumliche Wirkung zu erzielen, und in einem Landschaftsbild sucht er weniger Reichtum an Motiven als die weitgedehnte Aussicht. In der breiten Umrahmung faßt er die Putten als lebendige Wesen auf. Die Altartafel der Uffizien (1457) mutet mit ihrer Umrahmung und dem Goldgrund durchaus gotisch an; auch die Madonna und das Kind weisen in ihrer strengen Feierlichkeit und ihrem Typus auf das Trecento zurück (Abb. 171). — In der Altartafel im Dom von Pienza, Assunta mit je zwei Heiligen (1461), faßt der Maler letzteren in je eine überwölbte Nische zusammen und bringt sie in geistige Beziehung zueinander. Die Assunta behält zwar den altertümlichen Aufbau in Chören und die riesige Größe der Madonna bei; aber der Maler bemüht sich ähnlich wie Giovanni di Paolo (Collegiata in Asciano) um räumliche Wirkung: wie dort erscheint zu Füßen der Madonna ein Kreis musizierender Engel; die beiden oberen Chöre sind nicht mehr zu Klumpen geballt, sondern schräg in die Tiefe aufgestellt, Christus mehr verkürzt und die Landschaft unten durch Felskulissen mehr vertieft. Trotz alledem aber herrscht dank der schlanken Proportionen der Figuren der den Bildfeldern entsprechende gotische Vertikalismus vor. Zu der hellen silberigen Gesamttönung paßt die zierliche Schärfe, mit welcher der Maler die Einzelform durcharbeitete. — Als Muster für Vecchiettas Stil mag die heilige Katharina im Palazzo Pubblico gelten 1461; Typus, Haltung und Falten nähern das Werk dem heiligen Laurentius in der Akademie. In der Nischenarchitektur vereinigt sich Frührenaissanceornamentik mit gotischem Mosaik. In der Schutzmantelmadonna des Palazzo Pubblico zu Siena überwindet der Maler das noch von Giovanni di Paolo beibehaltene altertümliche Schema dadurch, daß er die segnende Madonna, deren Mantel Engel ausbreiten, auf ein Postament setzt; so erreichte er das Beherrschende ohne die Proportionen gegenüber den andern Figuren ins Übermenschliche zu steigern.



171. Vecchietta, Madonna und Heilige. Florenz, Uffizien. Phot. Brogi.

Matteo di Giovanni di Bartoli, geb. wohl um 1430 in Borgo S. Sepolcro, nach einer mutmaßlichen Lehrzeit in Perugia seit etwa 1450 in Siena ansässig. 1453 erscheint er als Ateliergenosse eines Giovanni di Pietro der seinerzeit Gehilfe des Domenico di Bartolo bei den Scalafresken gewesen war; mit Giovanni di Pietro zusammen malte Matteo die Kapelle des heiligen Bernhardin am Dom von Siena mit Fresken aus (jetzt zerstört; Dokumente von 1437 und 1462). Piero della Francescas Einfluß machte sich zeitweise in der Farbengebung, derjenige Bonfiglis, Domenico di Bartolos und Sassettas dagegen in Formengebung und Typen sowie in dekorativen Einzelheiten geltend. Eine verhältnismäßig große Zahl seiner Werke ist signiert und datiert.

Zeugnis des anfänglichen Eklektizismus ist das bei Domenico di Bartolo bestellte, von Matteo ausgeführte Altarwerk in S. Agostino zu Asciano, auf dem die Typen der Heiligen auf Sassetta, die Madonna anscheinend auf Bonfigli weisen; dasselbe ist der Fall beim Altarwerk im Dom von Borgo S. Sepolcro, an welchem Matteo die Seitenflügel mit den Gestalten des Petrus und Paulus, die Figürchen der Umrahmung und die Predellenbilder malte; ob zu derselben Zeit in der Piero della Francescas Taufe Christi in demselben Altar entstand, ist nicht festzustellen; Pieros Einfluß läßt sich hier höchstens im festeren Dastehen der Figuren erkennen, während für Typen und Er-



172. M. di Giovanni, Madonna und Heilige. Siena, Sta. Maria della Nevi.
Phot. Alinari.

zählungen Vecchietta bezw. Sassetta ihren Einfluß geltend machten. — Das Madonnenbild der Akademie von Siena (Nr. 286; 1470, Abb. 170) hält noch am altertümlich feierlichen Schema fest; am Thron stehen Renaissanceornamente und mittelalterliche Motive nebeneinander; so erstarrt aber die Mimik der vier Engelchen auch sein mag, so weiß sie der Maler durch Haltung und Farben vortrefflich zu unterscheiden. Helle Freilichttöne zeichnen die allerdings z. T. übermalte Altartafel im Museo zu Pienza aus; seine z. T. von Gehilfenhand durchgeführte Assunta (1474; London, National-Gallery) unterscheidet sich durch ihre strahlenden Farben vor Goldgrund wie durch ihre flächenhaftere Anordnung der Chöre von Vecchiettas gleicher Darstellung (im Dom von Pienza); die Landschaft erinnert weit mehr an Piero della Francesca, und die Erregung des Thomas, die sich auch auf der Geißelung Christi (Lünette des vorhin genannten Altarwerks in Pienza) nachweisen läßt, bildet eine besondere Note im Oeuvre Matteos. Das große Altarbild der Madonna delle nevi in Siena (1477) vereinigt mit dem strengen altsienesischen Schema des dicht von Heiligen umstandenen Madonnenthrons eine wundervolle koloristische Fernwirkung (Abb. 172). Während sich die Maestabilder Duccios und Martinis in die Breite dehnten, läßt Matteo seine Gestalten im Hochformat der Bildfläche steil emporragen. Die Predellenbilder erzählen in behaglicher Anschaulichkeit das Schneewunder. Dieselbe strenge Gebundenheit wahrt der Künstler auch bei der Krönung der heiligen Barbara (1479; S. Domenico in Siena); vor dem bindenden Goldgrund entfaltet er aber die in Siena eingebürgerten Schönheitsideale in feiner Unterscheidung; wenn Maria Magdalena ihren Ursprung in Duccios Gestalten hat, so möchte die heilige Katharina eher als quattrocentistische Nachfahrin der Madonnen Simone Martinis betrachtet werden, und Barbara erinnert an das Frühwerk in Asciano. Klare Disposition, fest auftretende fein voneinander unterschiedene Gestalten und dekorative Farbenpracht ist auch der Madonna mit vier Engeln und vier Heiligen der Akademie eigen; vortreffliche Hellmalerei zeichnet vor allem das Hochaltarbild in S. Maria dei Servi in Borgo S. Sepolcro aus (1487); die „Madonna mit Hieronymus und Johannes" des Täufers in Felslandschaft (Siena, S. Domenico) läßt in letzterem den Einfluß des Liberale da Verona und Girolamo da Cremona erkennen, während die Landschaft des Sebastiansbildes (London, National-Gallery) und diejenige der Anbetung der Könige (Lünette des Barbarabildes) wieder auf Piero della Francesca weisen. Die Tatsache, daß Matteo seit 1481 wiederholt den bethlehemitischen Kindermord darstellte, dürfte trotz der Widersprüche Sonnentals mit dem Gemetzel von Otranto (1480) in Zusammenhang gebracht werden. Für das Ikonographische waren zeitgenössische Theateraufführungen maßgebend. Im Gemälde von St. Agostino in Siena (1481) gliedert er den wüsten Wirrwarr erstarrter Bewegungen durch einzelne Figuren und symmetrisch verteilte Farben, wobei auch die in Bogen geöffnete Architektur des Hintergrundes eingreift. Auf dem Bild der

Neapeler Galerie (1482) ist das Durcheinander der Gestalten noch wilder, und Matteo gibt dem Herodes fast ein Riesenmaß des Leibes; aber er öffnet die Aussicht aus dem verschlossenen Palasthof auf den Platz und gibt den antikisierenden Reliefs an der Szenerie noch mehr Raum; einzelne Motive, wie der zum König aufblickende Alte und die verzweifelt erhobene Hand vor dunklem Hintergrund heben das Dramatische des Vorgangs. Die Darstellung auf dem Dompaviment (1483) wirkt dank der Ausführlichkeit der mit fröhlichen antiken Szenen verzierten Baulichkeit vorab dekorativ, wogegen der Kindermord in Sta. Maria dei Servi in Siena (1491) mehr Wert auf Symmetrie, Raumwirkung und psychologische Momente legt. Herodes thront zwischen zwei Räten an der Hintergrundwand, zu welcher seitlich Säulenstellungen mit Bogen führen. — Dem Grade der Raumlösung entsprechend gehört der heilige Hieronymus in Florentiner Privatbesitz ins Jahr 1482, zeigt aber weder die Ruhe von Ghirlandajos Heiligem noch die tiefe Erregtheit des Kirchenvaters Botticellis. Die zwölf offenbar sehr begehrten Madonnen Matteos da Siena, die sich heute noch in großer Zahl erhalten haben, befolgen fast durchweg das gleiche Schema: Kopf seitwärts, meist zur Linken gewendet, selten auf den Knaben blickend, der Kopf mit seiner wechselnden Form mit Schleier und Mantel gedeckt, im Antlitz eine eigenartige Mischung von Frömmigkeit und Ironie, der Hintergrund golden, meist mit Figuren ausgefüllt. Kompositionell hebt sich vor allen die Madonna der Sammlung Liccioli in Siena heraus: frontal gerichtet, betet Maria das auf ihrem Schoß liegende Kind an, das den Zeigefinger in den Mund steckt. Machte sich anfangs der Einfluß Bonfiglis in den Typen bemerkbar, so verrät die Reifezeit bei hervorragend entwickeltem Farbengefühl auch geschickte immer neue Individualisierung der Köpfe, während die Altersperiode lauter häßliche Gesichter bringt und das Christuskind durch einen kahlen Wasserkopf verunstaltet. Die Madonna von Grosseto ist das Mittelstück eines Altarbildes.



173. M. di Giovanni, Madonna. Siena, Sammlung Liccioli. Phot. Alinari.

Guidoccio Cozzarelli (erwähnt seit 1450) erweist sich durch eine Anzahl bezeichneter und datierter Gemälde als ziemlich unselbständiger Nachfolger des Matteo di Giovanni. Wie unfrei er sich z. B. dem Landschaftlichen gegenüber verhält, beweist sein Taufbild in Sinalunga: ängstlich nebeneinander gesetzte Steinchen und Gräschen begrenzen den Bach, in welchem Christus steht; die drei Taufengel mit ihren kostbaren Gewändern und ihre Lockenfülle verraten den Einfluß Gozzolis. Jedes größere Format wurde für Cozzarellis Kunst zum Verhängnis; seine Fähigkeiten lagen ausschließlich im Gebiet der Miniatur.

Benvenuto di Giovanni del Meo del Guasta (1436 — 1518), der Schüler Vecchiettas, ist durch eine Reihe datierter und bezeichneter Werke bekannt (1466 — 1509). 1455 erscheint er als Gehilfe Vecchiettas im Baptisterium zu Siena; seine 1466 datierten Werke befinden sich, nach Venturi, in Volterra. Die Verkündigung mit Stifter, Michael und Katharina von Alexandrien (bezeichnet und datiert), im Palazzo dei Priori in Volterra, geht in ihrer spröden Zierlichkeit und dem Puppenartigen der Gestalten weit über Matteo di Giovanni hinaus; untergeordnete Gehilfenhände malten die vier reich mit Baulichkeiten durchsetzten Predellenbilder mit dem Marienleben (ebenda). Zeitlich folgt die 1470 datierte Verkündigung in S. Bernardino in Sinalunga mit weitem Prospekt auf Hof und Garten. Eine neue und die beste Stilphase bezeichnet die 1475 datierte Altartafel der Akademie in Siena: Madonna von Engeln umgeben zwischen je zwei Heiligen. Die reichliche Vergoldung wie die aufwändigen Brokatmuster passen zu der stark gotisierenden Einrahmung. Innerhalb des dekorativen Aufwandes macht sich, zugleich mit einer Verstärkung der Gesamterscheinung eine gewisse Härte geltend. Umrisse, Gefält und Haarbehandlung erinnern an die Werke Carlo Crivellis, nur daß dem Sienesen die stilbildende Linienkraft abgeht. In den vorzüglich komponierten Predellentafeln verbindet sich antikisierende mit bunter Renaissancearchitektur.



174. Benvenuto di Giovanni, Madonna. Siena, Akademie. Phot. Alinari.

Von dem fünfteiligen Fresko der Madonna del Popolo in Monte dei Paschi malte Benvenuto 1481 das Mittelstück, alles in starrer nach geraden Linien durchgeführter Symmetrie und mit gleichmäßig ausdruckslosen Köpfen. Die 1483 datierte thronende Madonna mit Engeln und vier Heiligen und einer Lünette mit Pietà in S. Domenico in Siena wiederholt mit harten und spröden Formen und besonders eigenwilligem Gefält das Altargemälde des Matteo di Giovanni in der Akademie. Die Himmelfahrt Christi (1491; Akademie, Siena) verbindet mit rohen und starren Erscheinungen ein rußiges und schweres Kolorit, das sich nur oben etwas aufhellt. Kompositionell wußte der Meister nichts Neues zu sagen. In die Jahre 1483—85 fielen die Entwürfe für Sgraffiti des Dompaviments (Tiburtinische Sibylle und Vertreibung des Herodes); das letzte datierte Werk ist die thronende Madonna in Sta. Lucia zu Sinalunga (1509). Wie Matteo und die anderen Sienesen hat auch Benvenuto eine Reihe von kleinen Madonnenbildern gemalt (englischer und amerikanischer Privatbesitz).

Sein Sohn, Girolamo di Benvenuto (gest. 1518) zeigt sich als eine stark wechselnde Künstlerpersönlichkeit. Das Fresko der Zurückführung Gregors XI. nach Rom durch die heilige Katharina von Siena Ospedale della Scala zeigt im Figürlichen und Landschaftlichen, ähnlich wie die Geburt Christi (Akademie), Pinturicchios Einfluß; somit kann es erst 1503 entstanden sein. Seine Tafel der Schneemadonna mit Heiligen und mandolinespielenden Engelchen, dazu einer Lünette mit Geburt Christi (1508, Akademie von Siena), schließt sich kompositionell an das ähnliche Bild Matteo di Giovannis an, entfaltet sich aber mehr in die Breite; die harten Erscheinungen verraten den Einfluß Benvenutos; nur in der geschickten Vereinigung starker und gebrochener Farben scheint Girolamo selbständig zu sein. In der Himmelfahrt Mariae in der Kirche Fontegiusta in Siena entfaltet sich bei altertümlicher Anordnung das Figürliche, namentlich die Madonna, unter dem Einfluß der neuen Zeit größer und freier als in den bisherigen Werken des Meisters (Zahlung am 11. VIII. 1515). Im Jüngsten Gericht der Osservanza in Siena gibt der Maler trotz der Landschaft den flächenmäßigen Aufbau nicht preis.

Neroccio di Bartolommeo Landi (1447–1500), Maler und Plastiker, dazu Schüler Vecchiettas, stand bis 1475 mit Francesco di Giorgio in Ateliergemeinschaft, die sich später infolge Uneinigkeit zwischen beiden Künstlern auflöste. Eine größere Anzahl seiner Werke ist datiert: das dreiteilige Altarbild der Akademie von Siena, 1476 (Madonna zwischen Michael und Bernhardin, alle vor Goldgrund). Maria in festem Umriß, der sich von der Mitte aus nach oben und unten zusammenzieht. Michael trotz der weiblichen Zartheit seiner Erscheinung gegenüber dem Altarbild des Benvenuto frisch und lebendig und mit besserer Verteilung der überreichen Verzierungen an der Rüstung. 1480 malte Nerroccio ein Blatt für die Biccherna im Archiv von Siena; 1483 zeichnete er den Entwurf für

die hellespontische Sibylle des Dompaviments, 1484 erhielt er die Zahlung für eine Madonna im Palazzo Pubblico; 1492: Madonna mit sechs Heiligen (Akademie); 1496: Madonna mit Heiligen in der SS. Annunziata zu Montisi. Am bekanntesten ist Neroccio durch seine Madonnenhalbfiguren mit Engeln und Heiligen, die ähnlich denjenigen Matteos und Francesco di Giorgios den Charakter der sienesischen Quattrocentomalerei ganz besonders rein vertreten. Von Simone Martini führt eine direkte Linie über Sassetta zu Neroccio; zart, süß und milde blicken Madonna, Engel und Heilige, meist verklärt durch helles Kolorit. Durchsichtiger Fleischton verbindet sich mit Hellblau, Strohgelb, Lila und viel Gold; alles eint sich in duftig grauer Harmonie. Neroccio ist wieder zum Überirdischen und Verklärten gelangt. Sein durchweg helles Kolorit ließ gelegentlich an Vertrautsein mit der Freilichtmalerei denken. Der Festigkeit Matteos und der plastischen Schärfe Francescos setzt Neroccio etwas Unkörperliches gegenüber; wie eine Blume auf ihrem Stengel so neigt sich das Haupt der Madonna auf schlankem Hals. Sicherlich gehören die harten Falten der Kleider, der dralle in immer neuen Stellungen gemalte Christusknabe und die durchgearbeiteten Charakterköpfe der Heiligen der zweiten Quattrocentohälfte an; mit andern Sienesen hat unser Maler die blonden Haare, duftigen Schleier, zarten Gesichter, dünnen, zum festen Zugreifen untauglichen Finger gemeinsam; aber im Reiz heller Farben, in der Musik schöner lang ausgezogener Linien, in der Steigerung sienesischer Zartheit übertrifft er alle andern; ein Überblick über seine ungemein zahlreichen Madonnenbilder zeigt eine ganze Stufenleiter von einem Matteo nahestehenden Typus zum reinen Ideal; nur mag letzteres das Primäre, das erstere die Folge eines Einflusses von seiten Matteos gewesen sein. Die zu Francesco di Giorgios Krönungsbild gehörenden Predellentafeln mit Szenen der Benediktslegende (Florenz, Uffizien) dürfen als gemeinsames Werk der beiden Maler angesehen werden; Neroccio malte mit sorgfältiger und klarer Verteilung das Figürliche in die vom Ateliergenossen herrührende Szenerie. Gegenüber der Predella Vecchiettas in Liverpool (s. o.) ist der Standpunkt des Beschauers dem Bilde nähergerückt, Bauten und Figuren infolgedessen größer und übersichtlicher.



175. Neroccio, Madonna. Siena, Akademie.
Phot. Alinari.

Francesco di Giorgio Martini, Architekt, Festungsingenieur, Bautheoretiker, Plastiker und Maler, ist die einzige Malerpersönlichkeit Sienas im Quattrocento, die über lokale Grenzen hinaus Bedeutung beansprucht; der an Leonardo erinnernden Vielseitigkeit entspricht eine problemreiche, durchaus persönliche Kunst. Als Maler nennt ihn Giovanni Santi: „presto, veloce ed alto dipentore", seine Tätigkeit erstreckt sich auf Fresko und Tafelbild, Miniatur und Cassone. Geb. am 22. IX. 1439; 1468—75 hatte er Ateliergemeinschaft mit Neroccio; wenn er auch von 1477 ab hauptsächlich als Festungsingenieur Herzog Federigos von Urbino tätig war, so steckte er seine malerische Tätigkeit doch nicht ganz auf; 1477 nennt er sich noch dipentore. 1479 malt er für den Herzog von Kalabrien, und selbst 1502, in seinem Todesjahr, wird er noch als pictor erwähnt. Seine Tätigkeit als Plastiker ist von Schubring mehrfach eingehend gewürdigt worden (Handbuch).

Datierte Gemälde: 1472 Krönung Maria, 1473 Vorzeichnung für die Sgraffiti des Dompaviments: Judith befreit Bethulia, 1475 erste Anbetung des Kindes (Akademie von Siena). Die Häufigkeit römischer Bauwerke in seinen Reliefs und Gemälden macht einen ins Ende der sechziger Jahre zu datierenden Aufenthalt in Rom höchst wahrscheinlich.



176. Fr. di Giorgio, Benediktswunder. Florenz, Uffizien. Phot. Brogi.

Die Einzelmadonnen behalten das Kompositionsschema bei, wandeln aber den Typus ins Häßliche um; im Hintergrund wechselt Gold mit Landschaft. Erst die in sehr heller Tempera gemalte Entkleidung Christi (Siena, Akademie) gab als Bild größeren Formats dem Künstler Gelegenheit, die Fülle dessen, was in ihm lebte, wenigstens ahnen zu lassen. Wohl erweist sich das Raumgefühl als noch ganz ungeklärt, und die Verteilung gleichartiger Steinhäufchen zeugt von kleinlichem und unentwickeltem Realismus; aber die Gestalten zeigen die dem Meister eigene Verbindung von Kraft und Grazie, von reicher aber geordneter Fülle in idealer Zartheit. Der Künstler strebt weniger nach Intensivierung des Vorgangs als nach dem Ausdruck von persönlichen Gefühlswerten in Formen- und Linienstärke. Dies prägt sich schon deutlich in der Krönung Mariae aus (aus dem Ospedale della Scala, heute in der Akademie von Siena). Auf der hohen Tafel ordnete er als erster die Chöre der Heiligen nicht mehr empyräisch, sondern mittels des edificio, d. h. eines Thronaufbaues aus doppelseitiger Treppe, erhöhtem Podium und Sitzbänken für die Heiligen; Christus und Maria ruhen auf einer über der Mitte schwebenden Plattform aus Cherubim, bei der wiederum Cherubim und andere Engel als Konsolen fungieren. Durchsichtige Wolkenreifen umkreisen Gottvater, der gleichsam in einer Kuppelöffnung erscheint. Noch wiegt die altertümliche Flächenfüllung und die Heraushebung der Hauptfiguren durch bedeutsame Größe vor, aber Francesco hat mit der räumlichen Lösung nicht nur an einem Punkt eingesetzt, sondern sie der ganzen Komposition zugrunde gelegt. Charaktervolle Häßlichkeit zeichnet die schlanken Frauengestalten aus; den Plastiker offenbaren das stark betonte, oft um die Füße gewickelte Gefält und die starken Gegensätze von Licht und Schatten. Sind damit schon Vecchietta und Neroccio mit charaktervollen Greisenköpfen vorangegangen, so erhebt sie Francesco durch die Stärke ihres Ausdrucks zu außergewöhnlicher Kraft. Nur Leonardo kennt solche Geschmeidigkeit der Bewegung und solche Energie der Haltung selbst bei Sitzenden. Rot als zartes Rosa, als frischer Mennig und leuchtender Zinnober beherrscht die Mitte und tritt auch seitlich zwischen Gelb und Blau auf. Eine ähnliche Erregung zarter Gestalten, d. h. eine durchaus expressive Auffassung beherrscht auch die Verkündigung (Akademie von Siena); die Architektur sucht nicht das Intime sondern das Schlanke und Überzierliche, wobei der bunte Plattenboden noch allzustark ansteigt.

Die Anbetung des Kindes (1475; Akademie in Siena) erfordert zunächst wegen der weitgehenden Versuche mit Öltechnik, dann auch durch die Wirkung von vier verschiedenen Rot Interesse. Weit dehnt sich die Landschaft im Hintergrund, überschnitten durch einen hellen Rundtempel und ein wunderliches helles Felsengebäude. Trotz der feierlichen Ruhe entwickelt Francesco scharfe plastische Wirkung in der Gestalt des Joseph, und die in Zeichnungen wie Reliefs so beliebte „Rotation" erscheint in der Gruppe der zwei sich umarmenden Engel (Abb. 177). Erst die spätere Anbetung Christi in S. Domenico in Siena offenbart das die Schranken sienesischer Kunst gewaltsam sprengende Wollen Francescos restlos. Mächtige Ruhe und heftige Bewegung, weites Sich-Dehnen und eng geschlossene Tiefenerstreckung treten mit nie dagewesener Stärke in Aktion. In die Landschaft mit ihren breiten Zonen und unvermeidlichen Steinhäufchen setzt der Künstler, wohl unter Signorellis oder F. Lauranas Einfluß einen massiven Triumphbogen mit wenig Verzierung, dafür mit starker Betonung des perspektivischen Wertes des Durchgangs. Die explosive Pathetik in den Figuren läßt an Signorelli und Botticelli denken; aber beiden gegenüber fehlt die innerliche Überzeugung; sienesischer Ornamentstil und sienesische Weichheit bricht durch, wo Francesco di Giorgio sie mit genialem Wurf überwunden zu haben glaubte; auch er bewies, daß der Malerei kein Quercia beschieden war.



177. F. di Giorgio, Anbetung. Siena, Akademie. Phot. Alinari.

Ein gesondertes Problem bilden die Architekturen auf Francescos Bildern. Sie begleiten in dichter Folge die Bühne und schließen sie ab; Paläste mit reichem Gebälk oder Fries und mit Obergeschoß, Bogenhalle mit Blick auf Türen und Treppenaufgang, Rundbauten in der Art des Kolosseums und ein achteckiger Tempietto bilden die aufwändige aber doch maßvolle Szenerie auf der Uffizienpredella mit dem Muldenwunder der Benediktslegende. Gegenüber Vecchiettas spielerischer Addierung von Einzelheiten, die meist nur den Hintergrund füllen, verlangt Francesco di Giorgio das räumlich Klare und fest Abgeschlossene; das Raumvolumen des Platzes soll sich in seitlichen Bauten spezialisieren; kleinere Volumina sollen das mittlere Dominierende begleiten; so handhabt Francesco das Problem auf Gemälden wie Reliefs. Auf den Bernhardinstafeln der Pinakothek von Perugia aber sind Formen, Verhältnisse, Dekorationen und Bildwerte der Baulichkeiten so grundsätzlich anders, daß nicht einmal an einen Einfluß Francescos gedacht werden kann (s. u.). Die „Abbandonata" im Palazzo Pallavicini in Rom, sonst Botticelli zugeschrieben, kann unter Hinweis auf die Architektur, den Stil des Gefälts, die Häufigkeit Sitzender in den Reliefs Francescos und das tragische Pathos mit einigem Recht ins Oeuvre des Francesco di Giorgio eingereiht werden.

Man wird zwar über den Zwiespalt, den seine Kunst enthält, nicht hinauskommen, aber trotzdem zugestehen, daß Francesco di Giorgio die sienische Kunst aus ihrem bequemen aber unfortschrittlichen Dasein aufrüttelte, sie aber doch nicht auf die Höhe der florentinischen und umbroflorentinischen Kunst zu heben vermochte. In der Malerei blieb es bei Anläufen; angesichts seiner Reliefs aber wurde gelegentlich der Name Leonardos ausgesprochen.

Die Maler in Umbrien und den Marken.

Wie in Siena macht sich auf diesem weit zerstreuten Gebiet das Neue erst spät bemerkbar, und der alte Gotizismus erhält sich vielerorts noch bis zum Jahrhundertende. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts herrschte in Umbrien der sienesische Einfluß; in Fabriano und Umgebung dagegen ist die Kunst des Gentile da Fabriano lebendiggeblieben. Die entscheidende Wendung vollzieht sich nun in den verschiedenen Kunstzentren zu ungleicher Zeit, und zwar in Umbrien zunächst unter Gozzolis und Domenico di Bartolos Einfluß. Da jener aber im ganzen nur als der härtere, anscheinend realistischere Fortsetzer der Kunst Fra Angelicos bekannt war und sonst eine bequem erlernbare mit viel unterhaltendem Detail ausgestattete



178. Matteo da Gualda, Madonna. Assisi, Chiesa dei Pellegrini. Phot. Alinari.

Kunst bot, die auch mit dekorativen Effekten nicht kargte, so hat sein Einfluß die umbrische Malerei auf die Dauer doch nicht im wahrsten Sinn des Wortes gefördert. Es bedurfte stets neuer Berührungen mit der regsamen florentinischen Kunst, wenn die Malerei Umbriens nicht in Stagnation ersterben sollte. Auffallend bleibt die Tatsache, daß die großen Umbroflorentiner verhältnismäßig geringen Einfluß ausübten; gerade das Komplizierte und Umfassende ihrer Kunst mußte die bequemen und konservativen Maler in Umbrien und den Marken abschrecken; keiner war da, der ihnen auch nur entfernt zu folgen vermocht hätte. Eines hat diese Malerei mit der sienesischen gemeinsam: den unproblematischen Zug, das absolute Überwiegen des Andachtsbildes und dessen feierlichen und schmückenden Charakter. Wie aber die trecentistischen Anfänger hier sehr viel bescheidener waren als in Siena, ja sich mit diesen überhaupt nicht vergleichen lassen, so begreift man leicht, daß ihr auch nicht diese prächtige Entfaltung wie jener verliehen war. Einmal trübt die Zersplitterung in einer Reihe mehr oder weniger bedeutender Kunstzentren das Gesamtbild. Dann aber gibt sich die religiöse Kunst selbst an der hervorragendsten Stätte, in Perugia, viel schlichter und anspruchsloser als in Siena. In kleineren Zentren nimmt sie zuweilen bäurischen Charakter an. In Siena blühte seit Duccios Zeiten ein ritterlich anmutender Madonnenkult; in Umbrien herrschte neben der religiösen Schwärmerei eine schlichte Gläubigkeit, die sich aber aller Volksschichten bemächtigt hatte. Votivbilder gehen in Florenz neben anderen Kunstgattungen her; im schlicht frommen Umbrien werden sie typisch. Der Florentiner studiert gleichmäßig die ganze Umwelt und schöpft auch seine abwechslungsreiche Landschaft aus. Das Interesse des Umbriers ist dagegen nach innen gerichtet. Seine Landschaft mit ihrer edeln Ruhe, die aus sanften, meist unbebauten Höhenzügen, flachen Hängen und breiten Flußtälern spricht, fordert zur Einkehr auf; sie unterhält nicht, stellt keine formalen sondern nur farbige Probleme, sie wendet sich nicht an den Intellekt sondern an das Gefühl. Wer bei Menschen und Natur Anregung und Belebung sucht, wendet sich nach Toskana; der Ruhebedürftige, der mit sich allein sein will, zieht sich nach Umbrien zurück. So fehlt der umbrischen Malerei das Berückende und Einschmeichelnde, das raffiniert Festliche und Künstliche der sienesischen; sie gibt sich im ganzen schlichter und herber. Aber dadurch, daß sie sich in der äußeren

Aufmachung beschränkte, sammelte sie ihre Kräfte zur unbedingt reinen Ausgestaltung ihres innersten Wollens in den Linienkünstlern Perugino und Raffael. In Florenz herrschte vor allem die Form, in Umbrien, in Malerei wie Zeichnung, die Linie, die schließlich über alle formalen Einwirkungen den Sieg davontrug.



179. Umbrisch, Madonna del soccorso. Montefalco, Pinakothek.
Phot. Alinari.

Umbrien hat die bedeutenderen Kunstzentren, d. h. die greifbareren Persönlichkeiten aufzuweisen. An Stelle von Gubbio trat jetzt Foligno; alle überragte Perugia, wo für die Kunst die günstigsten Vorbedingungen bestanden. Zahlreiche Bruderschaften, oft vom Magistrat unterstützt, bestellten Fresken, Altarbilder und Prozessionsfahnen (Gonfaloni), die überhaupt zu den Kennzeichen umbrischer Malerei gehören. Ebenso schmückten auch die Zünfte ihre Häuser und Versammlungslokale. Die oberste Behörde, die Prioren, ließen den Palazzo Pubblico ausmalen. In Braccio Baglioni war auch der großzügige Mäzen vorhanden. — In Fabriano ging die Malerei in dem Eklektizismus des Antonio da Fabriano zu Ende; dasselbe Bild bietet die Kunst des Matteo da Gualdo aus Gualdo Tadino, dessen wenige erhaltene Bilder Einflüsse von Bartolommeo di Tommaso aus Foligno, Boccati, „Alunno" u. a. m. zeigen. Girolamo di Giovanni da Camerino setzt daselbst in geistloser und schablonenhafter Weise die Kunst Boccatis fort, gibt sich aber auch willig dem Einfluß der Venezianer hin und versucht sich sogar in Nachahmung des Piero della Francesca.

Matteo da Gualdo ist durch eine große Zahl datierter Werke bekannt. Madonna mit Heiligen in der Pinakothek von Gualdo Tadino 1462; Polyptychon ebenda 1465 und 1471. 1468 Fresken an der Rückwand der Kapelle dei Pellegrini in Assisi; ebenda tätig 1471, 1472 und 1474 (aus letzterem Jahr Fresko in S. Pietro). Schon um 1470 setzte der Verfall von Matteos Kunst ein. 1480: Triptychon in Sta. Maria di Marciano. 1481: Fresken von Scirca bei Sigilla; 1488 Tabernakel an einem Landhaus bei Nocera. Dekoratives Geschick und ein Zug ins Große verkümmern bei ihm allmählich in provinzieller Roheit; bezeichnend sind seine unten zugespitzten Köpfe mit dem verkniffenen Ausdruck und die harte bald am Körper anklebende, bald vom ihm abgespreizte Draperie. Diese Sprödigkeit erinnert auffallend an die Sienesen, doch fehlt bei Matteo das farbige Raffinement. In



180. Mezzastris, Madonna und Heilige. Foligno, Galerie. Phot. Alinari.

der Umrahmung entscheidet sich in den Tafelbildern von Gualdo Tadino die Wendung von der Gotik zur Renaissance.

Girolamo di Giovanni da Camerino (bekannt 1449 — 1473) zeigt in seinem ältesten erhaltenen Werk (Museum von Camerino) in den prächtigen Brokatstoffen Anklänge an die Schule von Murano und erfuhr dann bei seinem Aufenthalt in Padua 1450 den Einfluß der dortigen Kunst. Besonders zahlreich sind seine Anconen aus der Zeit von ca. 1465; damals machte sich auch Crivellis Einfluß bemerkbar. Spät erst läßt sich Boccatis Einfluß nachweisen.

Mit Lorenzo II. Salimbeni (bekannt 1468—1503) tritt die Malerei von S. Severino in die Einflußsphäre des Carlo Crivelli, die sich fast über die ganzen Marken und bis nach Foligno erstreckte. Der ihm verwandte Bernardino di Mariotto, der vermutlich aus Fiorenzo di Lorenzos Kreis, d. h. aus Perugia hervorging, scheint in seinen spätesten Werken Raffaels Einfluß erfahren zu haben.

Die Malerei in den Marken spielte auch in diesem Zeitabschnitt keine führende Rolle; Urbino verdankte seinen Ruhm auswärtigen Kräften (s. u.). In den Städten an der adriatischen Küste bestimmte die ausgiebige Einfuhr venezianischer Altarwerke und die lange Anwesenheit venezianischer Künstler, besonders des Carlo und Vittore Crivelli den einseitigen Charakter der Kunst. Da keine führenden Persönlichkeiten vorhanden waren, die der religiösen Malerei, nach der sehr viel Nachfrage war, selbständige Bahnen eröffneten, erscheint es nur zu begreiflich, daß die venezianische von Mantegna beeinflußte Malerei, aber auch die noch altertümlichere Kunst des Antonio Vivariani, daß ihre reichliche Vergoldung, ihre Farbenpracht und die herrliche Schilderung von Stoffen und Geräten als Ideal galten; dazu brachten ja Bartolommeo Vivariani und Carlo Crivelli Vorbilder für Charakterköpfe mit leidenschaftlichem Ausdruck, aber auch für süße Anmut. Das durchaus Persönliche in der Kunst dieser Meister fand natürlich nur wenig Verständnis (ausgenommen Niccolo Liberatore von Foligno); es blieb bei äußerer Nachahmung. Die Werke der einheimischen Meister sind in zahlreichen Kirchen und kleinen Gemäldesammlungen weit zerstreut; erst die Ausstellung, welche 1907 in Macerata eine Reihe von Gemälden vereinigte, bot Gelegenheit zu einem Gesamtüberblick, der aber nur ganz wenige einigermaßen faßbare Persönlichkeiten zeigte. Macerata scheint das regste künstlerische Leben entfaltet zu haben.

Dort arbeiteten u. a. Johannes Stefani pictor de Venetiis (1457 — 1461), Maestro Antonio zusammen mit Castellano da Fabriano (1457 — 76) Maestro Cruciano von Recanati (1458 —59) und Maestro Monaldi ebenfalls aus Recanati (1459 — 63). Maestro Pietro Teutonico war in den Jahren 1471, 1492 und 1495 hier tätig. Mit Giovanni

Spagna setzte sich 1508—1518 auch Peruginos Richtung fest. Der oben genannte Pietro Teutonico, der auch als Pietro Alemanno erscheint, gehörte zu den typischen Schülern Crivellis.

In Ascoli Piceno, wo sich Carlo Crivelli lange aufhielt, entstand ihm in Cola dell' Amatrice (eigentlich Giovanni Filotesio) ein interessanter Schüler. Ahmte dieser in den Einzelheiten Crivellis Figuren und Farben nach, so war ihm auch ein Zug ins Große eigen, der ihn dann in Rom zu Raffael und Michelangelo führte, ihn aber doch nicht über die Schar provinzieller Nachahmer ihnaushob; seine Jugendwerke sind in der Galerie von Ascoli Piceno zu studieren.



181. Niccolo Liberatore, Madonna. Foligno, Collegiata. Phot. Alinari.

Die Maler von Foligno.

Die erste faßbare Persönlichkeit, Bartolommeo di Tommaso da Foligno erweist sich in seiner Madonna mit Heiligen und Stifter in S. Salvatore in Foligno von 1420, einem Werk von abschreckender Roheit, als Nachahmer des Ottaviano Nelli. Erst viel später erhebt sich die Malerei in Foligno über diesen wertlosen Provinzialismus.

Niccolo Liberatore da Foligno; seit Vasari führt er den unnachweisbaren Namen Alunno. Sein frühestes Werk, die Madonna dei Consoli in S. Francesco in Deruta trägt das Datum 1458. Bis zum Ende des Jahrhunderts hält er am vielseitigen Zwischenaltaraufbau mit seinen Goldgründen fest. Schon früh macht sich ein Hang zum herben, dramatischen Ausdruck geltend, der ihn wesentlich von allen übrigen Umbrern unterscheidet. Seine Entwicklung steht bis in die sechziger Jahre unter Fra Angelicos und Gozzolis Einfluß.

Dieser spricht vollkommen klar im Triptychon des Doms von Assisi (1460), ohne daß dadurch die Einzelform an Schärfe verliert. Der durch Fra Angelico vermittelte sehr bemerkenswerte Gefühlsausdruck steigert sich unter dem Einfluß Carlo Crivellis und Bartolommeo Vivarinis; dekorative Pracht und Herbigkeit nehmen zu, aber dabei wird auch die Haltung der Figuren abwechslungsreicher und interessanter. Dieser venezianische Einfluß, der in den siebziger Jahren seinen Höhepunkt erreicht, bestärkt den Meister in seiner ausschließlichen Anwendung gotischer Altarformen und leuchtender Farben. Neben dem herben männlichen verwendet Niccolo auch einen sehr zarten regelmäßigen weiblichen Typus (Ancona in der Pinakothek des Vatikans, 1463). Madonna mit Engeln, 1465, Brera in Mailand). Mit Ende der sechziger Jahre steigert sich die Bewegung der Einzelfigur, und das Ma-



182. Boccati, Madonna mit Heiligen. Perugia. Phot. Alinari.

donnenbild belebt sich durch genrehafte Züge (Ancona in der Pinakothek von San Severino, 1468; Großes Altarwerk in der Pinakothek von Gualdo Tadino 1471, mit ergreifender Pietà). Der Maler geht aber bis zum Kopieren der wilden Leidenschaft und der verzerrten Züge der Bilder Crivellis (Kreuzigung auf einem großen Altarwerk in der Galerie des Vatikans). Mit diesen starken, die Herbigkeit mit reifen malerischen Mitteln unterstützenden venezianischen Einschlag erstarrt Niccolos Kunst in den achtziger Jahren zur Formel, hauptsächlich in Typen und Gefält (Altar in der Kathedrale von Nocera Umbra, 1483), wogegen die Landschaft von der gotisierenden Formelhaftigkeit zu wirklicher Räumlichkeit und peinlicher Naturtreue übergeht. In der Krönung Mariae mit zwei knienden Heiligen (um 1490, Foligno, S. Niccolo) verbindet der Künstler den herben Formalismus im Figürlichen mit einer Landschaft, in welcher der Realismus noch wenig Boden gefaßt hat. Im großen Altarwerk von S. Niccolo in Foligno, 1492, dessen Hauptdarstellung die Geburt Christi ist, spricht in den ganzen und halben Einzelfiguren die herbe Geziertheit und dekorative Pracht Crivellis und Bartolommeo Vivarinis noch einmal mit aller Macht, indessen die Landschaft, erst 30 Jahre nach Baldovinetti, dessen Probleme aufgreift.

Pier Antonio da Foligno gen. Mezzastris, durch eine Reihe von Bildern in der Galeria municipale zu Foligno vertreten, verflacht zunächst die Kunst Gozzolis, tritt dann in die Einflußsphäre des Niccolo Liberatore und endigt, wie Niccolos Sohn Lattanzio, als Nachahmer Peruginos.

Die Maler von Perugia.

1. Giovanni Boccati, geb. um 1420 in Camerino und nach seiner Heimat Giovanni Boccati da Camerino genannt. 1445 erhielt er das Bürgerrecht in Perugia. Sein frühestes erhaltenes Werk entstand 1446—47: Madonna in der Laube mit musizierenden Engeln für die Brüderschaft der Disciplinati in S. Domenico zu Perugia (heute in der Pinakothek). 1463 — 70 war Boccati in Camerino und Umgebung tätig; aus dieser Zeit stammen folgende datierte Gemälde: 1463 Marienkrönung für Castel S. Maria bei Camerino, 1466 Triptychon der Madonna delle Lagrime in Seppio (Prov. Macerata), 1468 sign. Polyptychon in Belforte am Chienti. Aus dem Jahr 1473 stammt das ehemals im Palazzo Pietrangeli zu Orvieto, heute im National-Museum zu Budapest befindliche Gemälde der Madonna mit Heiligen. Das 1479 datierte Gemälde der Beweinung Christi (ehemals in S. Agata, heute in der Pinakothek von Perugia) verrät einen dekadenten Altersstil. Letzte Erwähnung: 1480.

Sein Hauptwerk, die Madonna in der Rosenlaube (1447), Pinakothek von Perugia, erinnert in der Gesamtanlage an Filippo Lippis Krönung Mariae: der Thron auf buntem Marmorboden und von Schranken umgeben und hinter diesem singende Engel, auf beiden Seiten Heilige und vorn kniende Figuren; in einzelnen Typen lassen sich auch direkte Anklänge an Lippi nachweisen, aber es fehlt dessen urgesunde Frische und lebendige Fülle; Boccati stellt alle Figuren schüchtern auf und läßt die püppchenartigen Engelchen gegenüber den bekrönenden Vasen kaum zur Geltung kommen; spröde und befangen ist seine Formensprache im einzelnen, auf dekorative Wirkung zielt die Färbung ab, während die Predellenbilder mit ihrer Anlehnung an Gozzoli Naturstimmungen wiederzugeben suchen. Unter sienesischen Einfluß bemüht er sich auf der Tafel mit der Madonna und den musizierenden Engeln (Perugia, Pinakothek) letzteren eine gewisse Grazie zu verleihen.



183. Bonfigli, Verkündigung und heil. Lukas. Perugia, Pinakothek.
Phot. Alinari.

Benedetto Bonfigli, geb. um 1420 in Perugia. 1445: erstmalige Erwähnung. Bonfigli verpflichtet sich, für eine Kapelle an S. Pietro in Perugia ein Altarbild zu malen (nicht mehr nachweisbar). 1450—53 steht er in Rom im Dienst Nikolaus V., von seinen laut Vasari zahlreichen dortigen Werken ist nichts mehr erhalten. Seit August 1453 wieder in Perugia. Am 30. XI. 1454 erhielt er den Auftrag, eine Hälfte der Kapelle im Palazzo Pubblico daselbst mit Szenen aus dem Leben des heiligen Ludwig von Toulouse und einem Kruzifix über dem Altar zu schmücken. 4. VII. 1457 erste Zahlung, 11. IX. 1461 Einschätzung durch Fra Filippo Lippi. An demselben Tag wurde der Kontrakt für die Ausmalung der zweiten Hälfte geschlossen; eine Zahlung am 1. VII. 1477. Von 1464 an war Bonfigli dauernd in der Heimatstadt tätig. In seiner Werkstätte, in welcher hauptsächlich Bartolommeo Caporali Erwähnung verdient, entstanden außer Altarbildern: Triptychon für S. Domenico 1467—68 (jetzt in der Pinakothek in Perugia), auch Glasfenster: ein solches für die Sakristei von S. Pietro (1467) und Gonfaloni für Perugia und Umgebung (solche aus den Jahren 1464 für S. Francesco in Perugia (verschollen), 1465 für das Oratorium S. Bernardino daselbst (heute in der Pinakothek), 1472 für Corciano, 1476 für S. Fiorenzo in Perugia und 1482 für Montone). Bonfigli starb am 8. VII. 1496 in seiner Heimat, bevor er die Fresken im Palazzo Pubblico vollendet hatte.

Auch Bonfigli ist ein durchaus altertümlicher Meister und schließt die ältere Lokalschule von Perugia ab; aber er ist etwas vielseitiger und koloristisch feinfühliger als Boccati. Für Perugia und Umgegend hat er den Typus des Gonfalonebildes festgesetzt. Vielleicht lernte er zuerst bei

dem Sienesen Domenico di Bartolo; denn sienesischen Einschlag und besonders Anklänge an diesen Meister zeigen seine Frühwerke wie z. B. die große Anbetung der Könige in der Pinakothek von Perugia. Mit der Verkündigung mit dem heiligen Lukas (ebenda) melden sich florentinische Einflüsse und zugleich eine anspruchsvolle raffinierte Farbengebung (Abb. 183). Wie Piero della Francesca in seinen Frühwerken so vereinigt auch Bonfigli, wahrscheinlich unter dessen direktem Einfluß, nur noch naiver, Goldgrund und perspektivisch sehr genau durchgeführte Architektur. Den Figuren haftet eine fast manieriert zu nennende spröde Zierlichkeit an; sehr charakteristisch für Bonfigli sind Kleidung und Haartracht des Engels; wie fast alle Engel dieses Künstlers trägt er die für Perugia typische Cresta aus künstlichen Blumen. Mit einer genauen Charakteristik der Stoffe verbindet Bonfigli einen metallisch harten Faltenwurf. Für Madonnen und Engel behält er fast immer denselben Typus bei: ein meist geneigtes zierliches Köpfchen mit freier Stirn, lichtblonden Löckchen, hochgeschwungenen Augenbrauen, gerader Nase, kleinem festgeschlossenem Mund und spitzem Kinn auf schlankem Hals. Ein Triptychon der Madonna mit Engeln (bezahlt 1468) malte er gemeinschaftlich mit Caporali.

Interessanter gibt sich Bonfiglis Kunst in den Fresken der Ludwigs- und Herkulanuslegende im Palazzo Pubblico in Perugia. Zur Darstellung lebendiger Handlung und individueller Gestalten reicht sie zwar nicht aus, und das Verhältnis zwischen Figuren und Szenerie ist noch durchaus altertümlich, wie auch die Bauten dicht gedrängt hinter- und übereinander stehen. Aber einmal hielt Bonfigli in diesen Szenerien das alte Stadtbild von Perugia mit der ursprünglichen Ansicht von St. Ercolano getreulich fest, und den Beweis seines römischen Aufenthalts liefert u. a. die Nachbildung des Konstantinsbogens auf einem Fresko der Ludwigslegende. Ferner erweist er sich namentlich bei diesen baulichen Teilen als guter Kolorist, eine Eigenschaft, die beim Fischwunder mit seiner Einheitlichkeit besonders hervortritt; sonst hält er in der Bemalung der Figuren an der hergebrachten Farbensymmetrie fest. Für die Bestattung des heiligen Ludwig mit ihrem durch Goldauftrag erhöhten Bronzeton wählte sich der Maler Lippis Fresko in Prato als Vorbild, legte dabei aber mehr Gewicht auf die genaue Darstellung des Kircheninnern als auf Anordnung und Beseelung der Figuren. — Die verschiedenen Gonfalonebilder beruhen auf einem ikonographischen Schema und gestatteten daher dem Künstler nur wenig Freiheit; immerhin ließ er sich die Gelegenheit zu getreuer Wiedergabe von Bauwerken Perugias nicht nehmen, und auch da erweist er seine hohe koloristische Befähigung.

Fiorenzo di Lorenzo, geb. ca. 1445 zu Perugia, gest. daselbst vor dem 14. II. 1525. Die zahlreichen urkundlichen Nachrichten beziehen sich fast nur auf untergegangene Werke. Mit den in Verträgen von 1472, 1487 und 1491 erwähnten und mehrfach reduzierten Altarwerk für Sta. Maria Nuova in Perugia läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit ein Triptychon der Galerie von Perugia identifizieren. Madonna auf Wolken, von Engeln umgeben und von vier Heiligen begleitet. Die Umrahmung einer Nische (Petrus und Paulus, Madonna mit Engeln; Perugia, Pinakothek) ist signiert und 1478 datiert. Alle übrigen Werke sind ihm nur durch Stilkritik zugeschrieben worden. Doch verflüchtigt sich neuerdings die mühsam eruierte Persönlichkeit wieder zum Sammelbegriff für eine umbrische Stilgruppe, in welcher auch Perugino und Pinturicchio verankert sind.

Das für die Confraternità della Giustizia in Perugia gemalte Triptychon mit Predella (Pinakothek in Perugia) zeigt die herkömmliche Schwerfälligkeit der Schule von Perugia noch deutlich in der Madonna, während die Erregung, die sich bis zu einem gewissen Grade der Heiligen bemächtigt, auf Niccolo da Foligno zurückgeht. Die äußere Pracht sucht Fiorenzo durch Goldgrund und einen Marmorboden von bäurischer Buntheit zu steigern. Indirekt macht sich bei diesem Maler auch Gozzolis Einfluß geltend; das beweist das Triptychon der Londoner National-Gallery, dessen Komposition auf einem Werk Niccolo da Folignos beruht, von diesem aber nach Gozzoli kopiert wurde (Niccolos Werk in Deruta, dasjenige Gozzolis im Hofmuseum in Wien). Stärker atmet florentinischen Geist — und zwar modernen — die Anbetung der Hirten aus Monteluce (Perugia, Pinakothek), in der intensiveren Erzählung im allgemeinen, in der freien Symmetrie, den Typen der Hirten und gewissen Farbzusammenstellungen im speziellen. Als Vermittler dieses florentinischen Einflusses darf Perugino gelten. In der Vegetation des unbeholfen schematisch angeordneten Vordergrundes erweist sich Fiorenzo als vorzüglicher Pflanzenmaler.



184. Fiorenzo di Lorenzo, Sebastian. Rom. Phot. Alinari.

Die acht kleinen Tafeln mit der Legende des heiligen Bernhardin (einst Zierde einer Schreintüre, jetzt als selbständige Bilder in der Pinakothek von Perugia aufgehängt), sind zum Streitobjekt der Forschung geworden. Eine der Tafeln trägt das Datum 1473. Ein direkter Anteil der Sienesen ist schon in früherem Zusammenhang abgelehnt worden; die Mitarbeit Peruginos und Pinturicchios bleibt zunächst hypothetisch; man wird die Tafeln überhaupt am richtigsten als Kollektivwerk von Fiorenzos Atelier einschätzen. Die Landschaften zeigen gewisse Ähnlichkeit mit solchen Pinturicchios (s. u.). Dabei ist auch auf die Menge florentinischer Einflüsse hinzuweisen. Die Umrahmung bestätigt ihren miniaturmäßigen Charakter, in welchem Fiorenzo offenbar nicht sein bestes in der Zeichnung geben konnte; in der Farbenzusammenstellung und der Abtönung der Atmosphäre offenbart er jedoch hohe koloristische Fähigkeit. Seine Eigenschaft als Baumeister, sein Studium der Werke Lauranas und eine hochentwickelte Phantasie erklären die Bedeutung seiner Bildarchitekturen, gegen welche die Figuren kaum aufzukommen vermögen. Peruginos Einfluß scheint mit zwei al fresco gemalten Heiligen in S. Francesco in Deruta (siebziger Jahre) einzusetzen. Im Altarwerk von 1487 erscheint Fiorenzo ebenfalls von Perugino beeinflußt; das überreiche Faltenwerk mit seiner rein ornamentalen Bedeutung ist Überrest früherer Zeit. Durch verschiedene Verträge hatte das für Sta. Maria Nuova bestellte Altarwerk in seinem Thema verschiedene Wandlungen durchgemacht; als es endlich in den neunziger Jahren fertig wurde, zeigte es, in ganz altertümlicher Einteilung, die Madonna auf Wolken, anbetende Engel und vier Heilige unter Peruginos und Pinturicchios Einfluß, aber in einer provinziellen Erstarrung, welcher die letzten Geheimnisse der Kunst dieser Meister versagt blieben. Ohne seine Härte und Sprödigkeit ganz abzustreifen, gelang die im Wesen seiner Schüler gelegene Großzügigkeit in den aus S. Giorgio nach der Pinakothek von Perugia übertragenen Fresken weit besser.

Fiorenzo wirkte auf Caporali und vielleicht auf Antoniazzo Romano ein; war er einst einem Perugino und Pinturicchio gegenüber gebend gewesen, so bequemte er sich im Alter zur Rolle des Nehmenden.

Bartolommeo Caporali (urkundlich 1442 zuerst erwähnt, 1509 als verstorben erwähnt),



185. Perugino, Glorienbild (Teil). Florenz, Uffizien.
Phot. Brogi.



186. Perugino, Hieronymus. Florenz, Sta. M. Maddalena.
Phot. Jacquier.

interessiert nicht so sehr als selbständige Persönlichkeit, sondern vielmehr darum, weil seine Kunst die Entwicklung der umbrischen Malerei von Gozzoli und Liberatore da Foligno bis auf Fiorenzo da Lorenzo zusammenfaßt. 1468 malte er zusammen mit Bonfigli ein Triptychon.

In Perugino fand die umbrische Malerei ihren reinsten Ausdruck; durch ihn wurde sie zum erstenmal befähigt, entscheidend in die Gesamtentwicklung der italienischen Malerei einzugreifen, zunächst durch den weitreichenden Einfluß des Künstlers, dann durch die Tatsache, daß Raffael sein Schüler war. In Florenz, dessen Kunst für seine Frühzeit von entscheidender Bedeutung gewesen, bewies er durch seinen Gegensatz zu der detaillierten und auflösenden Richtung des ausgehenden Quattrocento, daß er die neuen Probleme der Vereinfachung, und des schönen zusammenfassenden, klangreichen Umrisses unmittelbarer und reiner erfaßte als alle florentinischen Richtungen; Ghirlandajo, dem ja im Grunde dasselbe Ziel vorschwebte, hing noch am illustrierenden Detail; für den Umbrier Perugino lag das Hauptproblem im klaren Ausdruck der Stimmung, der sich Haltung und Ausdruck der Figuren, Bauliches und Landschaft anzupassen hatten. Im Gegensatz zu Ghirlandajos Figuren muten uns die süßen Gestalten Peruginos an, als ob sie nicht von dieser Welt wären. Seine Bedeutung liegt im restlosen Ausdruck eines beschaulichen, passiven Zuges, für den der leise Rhythmus der Gestalt, die S-förmige Körperlinie, die Unterscheidung von Stand- und Spielbein, die Haltung der Hände, der sanfte schwärmerische oder von leiser Trauer umschleierte Blick aus Taubenaugen schon früh ein- für allemal feststanden. Nach einer Fühlungnahme mit den Umbrotoskanern und Florentinern vollzog sich in den achtziger Jahren die Einkehr und die Konsolidierung seiner Kunst. Die zahlreichen Gemälde und Zeichnungen haben alle den leise melancholischen Zug, die Betonung des geistig Wirksamen, nicht des formell Interessanten, die Überschneidung der Wange

und die feine ornamentale Behandlung von Haaren und Augen. Das Verhängnis für Peruginos Kunst lag nun aber in der stetigen Wiederholung von Kompositionen und Figuren und im gedankenlosen Schöpfen aus dem Vorrat feststehender Typen sowie in der Verwendung der gleichen Kartons und Skizzen für verschiedene Werke. Für das Schweben der Engel kennt er nur zwei Lösungen: das Laufen und baumelnde Schwingen.

Die Baulichkeiten haben bei Perugino keinen realistisch illustrierenden, sondern kompositionellen und psychologischen Wert; ihre ernste Schlichtheit und vornehme Ruhe ist wie die Haltung der Figuren, Träger der Gesamtstimmung. Was jedoch die umbrische Landschaft an Beruhigendem besitzt, das findet sich in Peruginos Bildern der Reifezeit; er entnimmt der Natur den Reiz langer sanfter Linien, die beruhigende Wirkung der Horizontalen und des weiten Luftraums; er vermeidet jeden schroffen Wechsel und jede harte Überschneidung. — Der Vordergrund gehört den Figuren und ist deshalb ganz einfach gehalten; im Mittelgrund entfaltet er die Stimmungslandschaft hauptsächlich durch schlanke wenig belaubte Frühlingsbäumchen und an den Hügelhang geschmiegte Städtchen. Im Hintergrund schließlich entfaltet er die tief poetischen Naturstimmungen; der „erfindungsarme" Künstler wird nie müde, das Licht zu studieren, freilich weit weniger das grelle Sonnenlicht als vielmehr die mannigfaltigen Abendstimmungen, in deren Frieden die Stimmung der Gestalten ausklingt. Die Kreuzigung von St. Maria Maddalena dei Pazzi verklärt er durch die Farbenpracht eines Sonnenunterganges; vor veilchenblauem Abendhimmel leuchten rote und gelbe Wölkchen; immer verschwindet der Horizont in leichtem Dunstglanz; unmerklich geht die Ferne in die Atmosphäre über. — Im Alter schwand das Interesse dafür; die Landschaft wird langweilig, formelhaft, vollkommen reizlos.

Perugino strebte durch Abkehr von der Außen- und Einkehr in die Innenwelt; nach edler Harmonie des Bildganzen, er blieb umbrischer Quattrocentist, weil er dieses Ziel nur durch wenige Formeln glaubte gelöst zu haben.

Pietro di Cristoforo Vannucci, nach Giovanni Santis Zeugnis wohl 1450 in Castello della Pieve geboren, dürfte seine erste Schulung in Perugia empfangen haben; nachhaltender aber war der Einfluß des Piero della Francesca, dem er Kenntnis der Perspektive, räumlich geometrische Anordnung und — für eine gewisse Periode — leuchtende Helligkeit der Farben verdankte. Noch im Lauf der sechziger Jahre mag er sich nach Florenz begeben haben, wo er sich hauptsächlich in die Kunst Verrocchios und Antonios del Pollajuolo, daneben aber auch in diejenige Lippis und vielleicht Pesellinos vertiefte. 1472 trug er sich in das Buch der Compagnia dei pittori ein. 1473 muß er in Perugia, und zwar im Atelier Fiorenzo di Lorenzo geweilt haben; denn diejenige Tafel der Bernhardinslegende, welche 1473 datiert ist, läßt sich mit Wahrscheinlichkeit, wenigstens im Figürlichen, Perugino zuschreiben. 1475 waren die heute zerstörten Fresken in einem Saal des Palazzo Pubblico zu Perugia fertig. Das älteste bekannte Datum, 1478, trägt das Fresko mit dem heiligen Sebastian in der Kirche von Cerqueto. Die Jahre 1479—82 werden im wesentlichen durch Peruginos ersten römischen Aufenthalt ausgefüllt, den er nur durch seine Tätigkeit bei Signorelli in der Basilika von Loreto unterbricht. In Rom war seine Aufgabe: sechs Fresken in der sixtinischen Kapelle, bei denen er natürlich Gehilfenhände heranzog. Die Fresken der Altarwand: Auffindung des Mosesknaben, Geburt Christi und Himmelfahrt Mariae mußten später Michelangelos Jüngstem Gericht weichen. Erhalten sind an den Längswänden; Taufe Cristi, Beschneidung der Knaben Mosis und Verleihung des Schlüsselamts an Petrus. 1482—91 weilte er in Fano, Perugia, Florenz und Rom, und war 1485 wieder in der Sixtina beschäftigt; 1491 entstand das Altarwerk für Kardinal Giuliano della Rovere (heute in Villa Albani in Rom). 1488 hatte er für S. Domenico in Fiesole ein Altarbild gemalt.

Die zweite Epoche von Peruginos künstlerischem Schaffen fällt in die Florentiner Jahre 1492—95; Streben nach Symmetrie und feierlicher Wirkung kennzeichnet die einschlägigen Werke: lauter Altarbilder, von denen die für Sta. Chiara 1495 gemalte Beweinung Christi den höchsten Rang einnimmt. Perugino unterbrach den Aufenthalt in Florenz durch einen solchen in Venedig (August 1494). Den Auftrag des Rats der Zehn, die Sala del Gran Consiglio auszumalen, führte er nicht aus; wohl aber studierte er, wie das Altarbild in S. Agostino in Cremona (1494) und die Halbfigur der zwei Heiligen im Louvre beweisen, eingehend die venezianische Farbengebung und Komposition. — Die Jahre 1495 bis 1498 verbrachte Perugino hauptsächlich in Perugia, wo die Altarbilder für

S. Pietro und die Priorenkapellen des Palazzo Pubblico sowie ein Gonfalone für Sta. Maria Nuova entstanden; im April 1497 malte er in Sta. Maria Nuova in Fano ein Altarbild, weilte aber sonst in diesem Jahr in Florenz, wo schon 1496 das große Fresko in Sta. Maria Maddalena dei Pazzi fertig geworden war. 1499 und 1500 blieb er für St. Onofrio in Florenz, die Certosa bei Pavia und das Kloster Vallombrosa beschäftigt in Florenz, während er 1499 bis Mitte Oktober 1503 wiederum in Perugia arbeitete und hier als Gehilfen Raffaello Santi hatte; sein Hauptwerk, an welchem auch Raffael mit tätig gewesen sein kann, war die Ausmalung des Audienzsaals des Cambio (Haus der Wechslerzunft) mit Allegorien von Tugenden, Heldengestalten und Planetengöttern, wozu Francesco Matteranzia, der mutmaßliche Urheber des Programms, die metrischen Inschriften dichtete (Zahlungen 1499—1507), vollendet 1503. Der von Oktober 1503 bis 1506 (?) dauernde letzte Florentiner Aufenthalt wird durch die Vollendung von Filippino Lippis Kreuzabnahme (1505) und das Gemälde für Isabella Gonzaga bezeichnet (1504—05), und durch Aufenthalte in Castello della Pieve (Februar bis März 1504) und Panicale am Trasimenischen See (1505) unterbrochen. Als er sah, daß die Florentiner Kunst über ihn hinwegging und scharfe Kritik an seinen Bildern geübt wurde, verlegte er seine Werkstätte nach Perugia, wo er noch lange als unbestrittene künstlerische Autorität galt, trotzdem seine Kunst durch Erlahmen der Kraft und Überwiegen von Gehilfenarbeit rasch verflachte; auch außerhalb Perugias genoß er noch Ansehen. Wohl 1508 bemalte er die Decke der Sala dell'Incendio im Vatikan, 1509 (?) weilte er in Siena. 1512 erfolgte eine Bestellung für Perugia: ein Altarbild mit Himmelfahrt Mariae, bei welchem er sich an Raffaels Komposition anzuschließen habe. Das in Frage kommende Altarbild in Sta. Maria zu Corciano (fertig 1513) schließt sich aber keineswegs an Raffaels Bild an, sondern wiederholt nur ältere Bilder Peruginos. Unermüdlich war Perugino bis an sein Lebensende tätig; in den Jahren 1521 und 1522 entstand für Perugia, Spello, Trevi und Fontignano ein Freskowerk nach dem andern; 1532 starb der Meister in letztgenannter Stadt.

Peruginos erste und interessanteste Epoche ist erst neuerdings durch A. Venturi, Schmarsow und Fischel faßbar gemacht worden; deren Forschungen ließen dem Künstler eine Anzahl Werke zuweisen, die vor dem Sebastian von Cerqueto entstanden sein dürften. Entscheidend ist außer Piero della Francescas zentralem Kompositionsprinzip die strenge florentinische Schulung, die Perugino an jeder Einzelfigur erprobt; Verrocchio und A. del Pollajuolo waren, wie schon früher bemerkt, die wichtigsten Vorbilder. Außerdem lassen gewisse Eigentümlichkeiten in der Durchbildung der Gesichter und Hände eine ziemlich große Anzahl von Jugendwerken zusammenstellen. So erklärt sich die plastische Schärfe der Einzelfigur in Körperteilen und Gewandung, so erklären sich in der letzteren Motive, welche sonst die Werke Filippo Lippis kennzeichnen. Anderseits ist für sie ein schon damals klar hervortretendes Gefühl für Rundung und Weichheit und eine besondere Intensität des Blicks als Werke Peruginos charakteristisch. Doch werden, besonders über diese Epoche des Meisters, die Streitfragen noch lange nicht ruhen.

Während Venturi die Gesamtleistung der Bernhardinstafeln in Perugia an Pietro weisen möchte, legt Schmarsow einleuchtend dar, daß ihm, abgesehen von einzelnen Figuren in andern Tafeln nur das Figürliche der Blindenheilung und der Auferweckung des toten Kindes zugeschrieben werden kann, wenn er nicht auch Anteil am Architektonischen hat.— Die umstrittene Anbetung der Könige in der Pinakothek von Perugia bedeutet eine Übertragung der florentinischen Schulung in die umbrische Heimat; dabei übertrifft dieses Werk an Beseelung alles, was Fiorenzo di Lorenzo geschaffen hat. Die etwas metallische Härte verbindet die Figuren des Epiphaniasbildes mit den Entwürfen für das erst später vollendete Cenacolo di Fuligno. Auch in Fiorenzo di Lorenzos Anbetung des Kindes möchte Schmarsow in den Hirtenfiguren die florentinisch geschulte Hand Peruginos erkennen. Vereinigung von florentinischer Anatomiedarstellung mit perugineschem Gefühlsausdruck sowie Figuren, die an solche der Bernhardinstafeln erinnern und gewisse Landschaftsmotive, wie die kleinen Bäumchen, ließen Venturi die früher Pesellino zugeschriebenen Predellen des Louvre (Wunder des heiligen Hieronymus) dem Perugino zuweisen. Die Pietà (Perugia, Pinakothek) wirkt durch strenge Symmetrie, durch seitliche Felsenkulissen und durch herben Schmerzensausdruck ergreifend; in der Figur der Maria Magdalena zeigt sich zum erstenmal Signorellis Einfluß. Zum Sebastian von Cerqueto leitet das mit miniaturartiger Feinheit durchgeführte Reisealtärchen der Villa Borghese in Rom über (Gekreuzigter in anmutiger Flußlandschaft zwischen Hieronymus und Christophorus). Der Sebastian zeigt anscheinend zum erstenmal den für Perugino so charakteristischen Schwung des zarten knabenhaften Körpers mit dem verkürzten nach oben gerichteten Kopf, aber noch sehr detailliertes Gefält.

Auf Verrocchios Anregung geht die Madonna mit dem stehenden Kind zurück (London, National Gallery). Damals mögen die größtenteils verlorenen umfangreichen Arbeiten für das Kloster S. Giusto bei Florenz begonnen



187. Perugino, Schlüsselübergabe. Rom, Sixtina. Phot. Alinari.

haben: Fresken, Tafelbilder und Glasgemälde (Fragmente der letzteren in S. Francesco al Monte und Sto. Spirito in Florenz, sowie in S. Petronio in Bologna); diese wie die Zeichnungen geben über die Vielseitigkeit und energische Frische von Peruginos Reifezeit den besten Aufschluß. Eine figurenreiche aber doch geschlossene kraftvolle Zeichnung mit einer Anbetung der Könige (London, British Museum), mag von den Fresken von S. Giusto eine ungefähre Vorstellung geben. Hohe Bogenhallen auf schlanken Pfeilern begleiten und gliedern die Komposition; an Fiorenzo di Lorenzo erinnern die Felsen; dreimal verwandte der Meister für seine Reiter das 1481 vollendete Modell von Verrocchios Colleoni.

Faßt man das allmähliche Eingehen der florentinischen Schulung in die edle weiche Rundung Peruginos, sein Streben nach klarer zentraler Gruppenbildung und die Wärme und Innigkeit seines Gefühlsausdrucks zusammen, so läßt sich Peruginos Anteil an der Taufe Christi und der Beschneidung des Mosisknaben in der Sixtina in Rom erheblich erweitern. In beiden Fresken, zu denen Perugino den Entwurf gab, kommen zu den Hauptfiguren der Mitte noch eine Reihe von Nebenfiguren im Vordergrund, dort namentlich die meisten männlichen Porträtköpfe, hier die Beschneidungsgruppe rechts, Zipporah mit dem stehenden Knaben links. Pinturicchios Anteil würde sich demnach auf Landschaft, Nebenepisoden im Mittelgrund und einzelne Figuren im Vordergrund beschränken.

Einen vollen Begriff von Peruginos Können in dieser Zeit gibt das Fresko der Schlüsselübergabe. Übersichtlichkeit ist neben dem Ausdruck feierlicher Ruhe und stiller Ergriffenheit in stärkster plastischer Ausbildung sein höchstes Anliegen. Den Vordergrund, auf dem sich die Teilnehmer der Handlung zwar der Bildfläche parallel aber doch mit Ausnützung der Tiefe doch ohne Verkürzung aufstellten, trennt ein breiter heller Mittelgrund mit kleinfigurigen Nebenepisoden (Zinsgroschen und Versuch, Christus zu steinigen, von Gehülfen) vom Hintergrund, wo zwei Kopien des Konstantinbogens einen achtseitigen Tempel einfassen, auf welchen auch die flach abfallenden Hügelkonturen zielen. Perugino entwickelt hier ein Raumproblem im großen Maßstab. Die Figuren mit ihrer weichen Bewegung und dem zarten innigen Ausdruck geben sich mit ihrer scharfen und peinlich genauen Wiedergabe der Falten als Gewandstudien zu erkennen, denen man die Florentiner Schulung leicht anfühlt. Auch als Porträtmaler erweist sich Perugino in den Sixtinafresken.

In den neunziger Jahren setzt Peruginos Reifeperiode ein, über welche schon in der Einleitung das Wesentlichste gesagt wurde. Die altertümliche Buntfarbigkeit schwindet (zum

letztenmal im Altarwerk der Villa Borghese 1491); die Freude am Kleinen und Zierlichen bleibt nur noch in den Predellen. Diese Bevorzugung satter und tiefer Töne und diese geschickte Komposition von Komplementärfarben stehen in engstem Zusammenhang mit der Vereinfachung des Baulichen, das die reiche Ornamentik verliert und schlicht gegeben wird, wie ein hellbräunlich angestrichenes Holzmodell der florentinischen Falegnami, die ihren Schreiner- und Zimmermanns-geschmack allmählich zur Größe des monumentalen Maßstabes steigern, aber in der starken Ausladung ihrer Profile lange noch den Überrest ihrer ursprünglichen Gewohnheit bewahren, der sie kenntlich macht gegenüber den Baumeistern, die für Steinmetzen denken und Skulptur aus gewachsener Steinmasse hervorgemeißelt sehen wollen. Jetzt erhalten die Körper, wie auch aus einer Reihe von Zeichnungen hervorgeht, ihre Schlankheit, das Schwebende ihrer Gleichgewichtsrechnung und das Melodiöse ihrer Umrisse; die Proportionen veredeln und klären sich.

So ist nun die Entwicklung von Peruginos Kunst in gleichmäßige Bahnen geleitet; damit ist aber auch die Gefahr heraufbeschworen, der sie auf die Dauer nicht entgangen ist und die schließlich ihren Untergang in handwerklicher Mache herbeiführte, nämlich das immer konsequentere Zehren von dem in den drei letzten Jahrzehnten gesammelten Vorrat an Natureindrücken, Typen und Bewegungsmotiven. Die künstlerische Leistung besteht nunmehr in der Wiederholung bestimmter Themata, wobei sich die Fortschritte mehr in Nebendingen offenbaren. Selten nur lassen sich besondere Einflüsse nachweisen, die dem Werk ein bestimmtes Gepräge verleihen.

Am Gemälde des Gekreuzigten mit vier Heiligen (Florenz, Uffizien) war Signorelli Urheber einiger Figuren. Nur in einem Fall vermochte die niederländische Malerei auf Perugino einzuwirken, nämlich im Bildnis des Francesco delle opere (ebenda, 1494), nur vorübergehend nahm er Fühlung mit der venezianischen Malerei. Ist eine bestimmte Entwicklung in Peruginos Kunst festzustellen, so liegt sie in der Verinnerlichung und Vertiefung; sie bewirkte die größere Geschlossenheit der Kompositionen, den volleren und runderen Kontur, die großzügigere wenn auch formelhaftere Behandlung des Gewandes wie der Landschaft und die Wendung von einer hellen und frischen zu einer tiefen und warmem Farbigkeit. Gegenüber dem umbrotoskanischen Sebastian von Cerqueto malte ihn Perugino von nun an mit weich schmelzender Linie in architektonischer Einfassung, als ornamentales nicht als plastisches Problem (Louvre, Villa Borghese). Die Madonna mit Knaben, in halber und ganzer Figur, zuweilen mit Engeln und anderen Heiligen bringt wohl ein Kontrastproblem in der Richtung, nie aber Leonardos Energie sondern stets umbrische Beschaulichkeit. Oft hat Perugino für verschiedene Madonnen dasselbe Modell verwendet. Zu seinen am häufigsten wiederholten Kompositionen gehört die Anbetung des Kindes in Landschaft: zart idyllisch in weiter, allseitig offener Bogenhalle in Verbindung mit anbetenden Heiligen (1491; Altarwerk der Villa Albani), später aber in lockerer, formelhafter Anordnung, die schwerlich beim Beschauer so starke Gefühlswerte auszulösen vermag wie das frühere Bild. Die thronende Madonna mit Heiligen pflegt Perugino durch Pfeiler und Gewölbe zusammenzufassen (Bilder in den Uffizien und in St. Agostino in Cremona, 1493, 1494). Nach 1500 wölbt sich über massiven Seitenmauern ein schweres Tonnengewölbe (heilige Anna selbdritt mit der heiligen Familie, Galerie von Marseille). Die tiefe Halle mit ihren Pfeilerreihen, stark ausladendem Gebälk und entsprechender Folge von Gewölbejochen soll die Komposition einfassen, gliedern und den Eindruck feierlicher Ruhe und vornehm stiller Raumwirkung erzeugen; in diesen Hallen, durch welche ein sanftes Licht strömt, darf kein schriller Mißklang harter Linien oder heftiger Bewegungen ertönen. Perugino wölbt sie über der Pietà (Uffizien), der Vision des heiligen Bernhard (München), über den Verkündigungen (in Sta. Maria nuova in Fano, 1497, 1498); kahl und nüchtern steigen die Pfeiler über Madonnen und Heiligen empor im Altarbild zu Fano und der Priorenkapelle zu Perugia (letzteres heute im Vatikan). Zur Formel wurde in Peruginos Werkstätte auch die Himmelfahrt Christi und Mariae, und dies nicht wegen des mittelalterlichen flächenhaften Aufbaus in Zonen, sondern wegen der stetigen Wiederholung der einmaligen Fassung. Für das Thema der Pietà hat Perugino zwei Versionen: 1. Christus, von Maria, Johannes und Joseph von Arimathia begleitet, auf dem Sarkophag sitzend, mit kaum nennenswerten Änderungen stets wiederholt, und 2. die mehrfigurige Beweinung Christi. Die strenge Symmetrie des Uffizienbildes mit seinen Härten (Christus liegt wie eine Holzpuppe auf den Knieen Mariae) überwand Perugino durch eine freie, in welcher zwei Reihen Figuren wunderbarer mit Abstufung ihres Gefühlsausdrucks in weich an- und abschwellenden Kurven mit den sanften Linien der Landschaft verband

(1495; Bild im Palazzo Pitti). Dem Thema des Gekreuzigten gab er im großen Fresko von Sta. Maria Maddalena dei Pazzi (enthüllt 1496) den edelsten Ausdruck; unter Benützung der vorhandenen architektonischen Teile wölbt er auf breiten Pfeilern drei hohe Bogen; hoch ragt im mittleren das Kreuz Christi über die stille Landschaft empor; ihre sanften Linien begleiten diejenigen der Figuren; nirgends erklingt umbrisches Gefühl so rein und weich wie hier (Abb. 188, 190).

Ein Erzähler war Perugino nicht; die Predellentafeln des großen Altarwerks für S. Pietro in Perugia (1496 bis 1498, heute in der Galerie von Rouen) zehren von üblichen Formeln; aber in denjenigen von Sta. Maria Nuova in Fano mit ihren Erzählungen aus dem Marienleben trifft er durch geschicktes Eingreifen der Architektur und malerische Breite der Lichtführung einen überaus intimen, ansprechenden Ton; Bildformat, Szenerie und Figuren sind eins. — Im Abendmahl in St. Onofrio in Florenz (Cenacolo di Fuligno, gegen 1500) lenkte Perugino durch verzierte Pfeiler und Ausblick auf den Garten Gethsemane von dem ohnehin uninteressanten Vorgang ab. Auch das Bildnis zeigt die Entwicklung vom Vielfältigen und Reichen zum Einfachen: Die beiden Mönchsbildnisse der Uffizien beschränken sich auf das Profilbild mit leichter Untersicht auf schwarzem Grund (Florenz, Uffizien).



188. Perugino, Christus am Kreuz. Florenz, Sta. M. Madd. dei Pazzi.
Phot. Alinari.

Mit der Betrachtung der Peruginer Werke von 1500—1503 verknüpft sich das Problem der Mitwirkung Raffaels, dessen Autorschaft an einigen Figuren des Cambio zu Perugia A. Venturi mit aller Bestimmtheit behauptet; auch bei der Madonna in der Glorie mit Heiligen (Pinakothek von Perugia), der Auferstehung Christi (Vatikan) und der Madonna mit Heiligen (Bologna, Museo civico) hat man Raffaels Anteil nachweisen wollen, und zwar mit mehr Recht als beim Cambio. Prinzipiell mag aber festgestellt werden, daß sich bei dem großen Werkstattbetrieb, wie ihn Perugino leitete, der Anteil eines Einzelnen nicht klar herauskristallisiert werden kann; das Studium der Zeichnungen Peruginos und Raffaels zwingt zu diesem Schluß: Raffael hat in der Werkstätte Peruginos Vorlagen des Lehrers und anderer Künstler kopiert; einzelne Zeich-



189. Perugino, P. Scipio. Perugia, Cambio.
Phot. Alinari.



190. Perugino, Johannes. Florenz.
Phot. Jacquier.

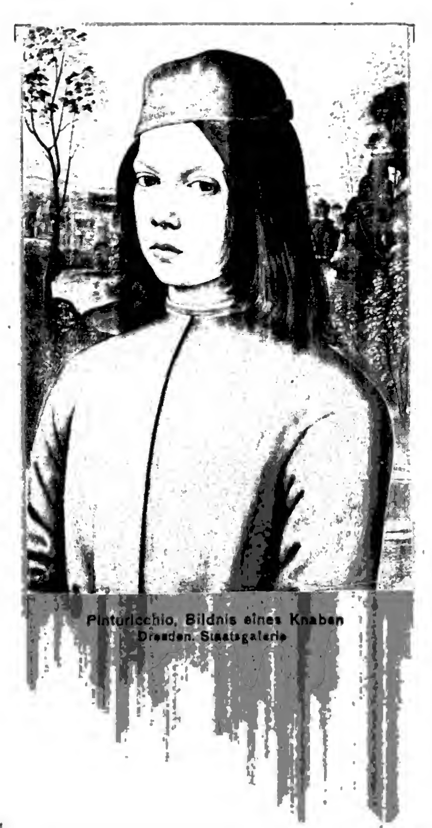
nungen verraten mit Bestimmtheit seinen lebensvolleren Duktus; andere Gemälde wie Zeichnungen werden strittig bleiben müssen.

Die religiösen und allegorischen Bilder, welche den Audienzsaal der Wechslerzunft (Cambio) in Perugia schmücken, verfehlen trotz des schlechten Erhaltungszustandes ihre dekorative Wirkung nicht. Am Gewölbe setzte Perugino die auf Wagen fahrenden Planeten in reiche aber ruhige Komplexe weißer Grotesken auf farbig wechselnden Grund. Die Planetenbilder selbst gehen auf Holzschnitte im „Astrolabium planum in tabulis ascendens, 1494 von Johannes de Spira in Venedig gedruckt, zurück. An zwei Wänden ordnete er in langweiliger beziehungsloser Aufreihung je zwei auf Wolken sitzende Tugenden mit je sechs antiken Helden als ihren Repräsentanten auf; an einer dritten Wand mit Gottvater, Propheten und Sibyllen mißlang der Versuch einer interessanten Gruppierung; zwischen den beiden Gruppen klafft eine Lücke, und die verschiedenen Stellungen wirken wie Verlegenheitsposen. Am schwersten wiegt aber die Tatsache, daß Perugino für Fresken in gleicher Höhe ungleiche Horizonte wählte, so daß durch die Verselbständigung des Einzelbildes die Gesamtwirkung leidet.

Seit 1496 hatte die Typisierung der Gestalten und Formelhaftigkeit der Gebärden immer weitere Kreise gezogen; aus Bequemlichkeit wiederholte der alternde Meister seine früheren Bilder; ohne innere Anteilnahme schöpften die Gehilfen den Formenvorrat aus. Das Sposalizio in Caen (1503—04) steht künstlerisch tief unter der entsprechenden Darstellung auf der Predella zu Fano; nicht mit Unrecht äußerte sich die Markgräfin Isabella von Mantua über Peruginos Kampf zwischen Keuschheit und Sinnlichkeit (Louvre) unzufrieden, trotzdem der Maler in duftiger Abtönung der Landschaft sein bestes gegeben hatte. Ein verhängnisvollerer Auftrag als der, Filippino Lippis Kreuzabnahme zu vollenden, konnte nicht an ihn ergehen. Wohl strebt auch er nach der großzügigen Allgemeinheit der Hochrenaissance, aber er vermag diese Formen nicht mit Leben zu erfüllen (Heilige in S. Severo in Perugia, 1522), und eine Anlehnung an Leonardo blieb natürlich in rein äußerlicher Kopie des Hauptmotivs der Grottenmadonna stecken (Bild in der Galerie von Nancy).

Wie sich Peruginos Persönlichkeit aus dem schwer zu differenzierenden Kunstkreis um Fiorenzo di Lorenzo erhob, so versank sie zuletzt im routinierten Werkstattbetrieb seiner Schule; belanglos sind die Merkmale, welche einen Giovanni Spagna, Eusebio di San Giorgio, Berto di Giovanni, Domenico Alfani, Gianni-

Tafel IV.



Pinturicchio, Bildnis eines Knaben
Dresden, Staatsgalerie



191. Perugino, Sposalizio. Fano, S. Maria Nuova Phot. Alinari.

colo Manni, Tiberio d'Assisi und Sinibaldo Ibi voneinander unterscheiden. Das Unsterbliche von Peruginos Kunst war schon durch Raffael gerettet.

Francesco Melanzio aus Montefalco begann als Schüler Fiorenzos di Lorenzo, zeigt aber auch „Alunnos" Einfluß und nimmt Peruginos Kunst nur in der Abschwächung durch Tiberio d'Assisi an.

Pinturicchios Bedeutung liegt im Fresko, mit dem er einfache Familienkapellen wie Prunkräume ausstattete. Im Gegensatz zu Perugino und Ghirlandajo zielt aber Pinturicchio nicht auf Geschlossenheit und auf Betonung klarer Grundlinien sondern auf farbig dekorative Wirkung. Die Fresken der beiden anderen Maler können auch in farbloser Wiedergabe verstanden werden; den Werken Pinturicchios wird man nur vor den Originalen d. h. in dem Zusammenhang, für den sie geschaffen sind, gerecht. Mit den Florentinern verbindet ihn die Ausführlichkeit seiner Erzählung und der Szenerie; aber in den Fragen der Komposition, der Durchbildung der Einzelfigur, der Wahl immer neuer der Natur entnommener Motive steht er weit hinter jenen zurück; dafür übertrifft er sie an dekorativer Wirkung, die einmal auf dem engen Zusammenhang aller Teile, auf der Leuchtkraft der Farben, auf ihrer zwar oft ganz willkürlichen Verteilung sowie auf der reichlichen Verwendung von Goldfarbe und vergoldetem Stuck beruht. Pinturicchio will weder belehren noch im strengen Sinn des Wortes erzählen, sondern er will erfreuen, das Gefühl des Wohlseins und des Reichtums auslösen. Die Zimmer des Appartamento Borgia im Vatikan sind nur als ein prachtvolles Ganzes zu verstehen; die Gewölbe sind auf Blau und Gold gestimmt.

Im Figürlichen übernimmt Pinturicchio Motive von Perugino, im ganzen erweist er sich aber spröder, äußerlicher, gleichgiltiger gegen die Forderungen des erzählenden Wandstils. Trotzdem kann er den Umbrier keineswegs verleugnen; abgesehen von der Unfähigkeit zu dramatischer Darstellung, liegt über allen Szenen die beschauliche, beseligte Ruhe, nur daß sie durch Pinturicchio nicht zum Stilprinzip erhoben wurde. Sie spricht aus den Figuren, hauptsächlich aber aus den Landschaften, die wiederum für den feinen Natursinn der Umbrier zeugen. Pinturicchios Landschaften gleichen im Duktus denen Peruginos, aber sie sind reicher an Motiven, namentlich an Felstoren und verschiedenartigen Bäumen; mit Vorliebe stattet Pinturicchio den Vordergrund mit Pflänzchen und mit z. T. ganz teppichartig behandeltem Graswuchs aus. Wiederholt malte er das Meer und realistische Ansichten von Städten; seiner Behandlung von Felsen, Städten



192. Pinturicchio, Dekoration. Rom, Palazzo Colonna. Phot. Alinari.

und Bäumen ist etwas Miniaturmäßiges eigen. Fast alle Vorgänge spielen sich im Freien ab, selbst die Ausgießung des heiligen Geistes. Mit Vorliebe öffnet der Maler den Blick aus einem Raum ins Freie (Verkündigung im Appartamento Borgia und in Spello; verschiedene Szenen in der Dombibliothek zu Siena). Wie Ghirlandajo steht er auf dem Standpunkt des raumerzeugenden Wertes eines Freskos, aber er setzt den Horizont noch höher, um eine noch weitere Übersicht zu geben; bei den in den stolzen Rhythmus hochgewölbter gemalter Bogen eingeschlossenen Fresken der Dombibliothek von Siena blickt der Beschauer, trotzdem sie in beträchtlicher Höhe über dem Boden ansetzen, gleichsam über die Köpfe der Figuren hinweg, und dies ist besonders auffallend und störend, weil ja der Maler sonst in der Einfassung der Szenen durch starke bogenüberwölbte Pfeiler für sehr starke Raumillusion besorgt war (Abb. 195).

Pinturicchio dürfte schließlich derjenige Künstler gewesen sein, der die antiken Grotesken in der Malerei des ausgehenden Quattrocento heimisch machte. Im Appartamento Borgia und zwar in der Sala del Credo, im Palazzo Colonna und später in der Dombibliothek von Siena haben sie Heimatrecht erworben (Abb. 192).

Bernardino di Betto di Biagio, gen. Pinturicchio, geb. laut Vasaris Nachricht 1454; aus seiner Frühzeit sind keine Werke bekannt, wenn man ihm nicht die Landschaften auf Fiorenzo di Lorenzos Bernhardintafeln zuschreibt. Wie bei Perugino stehen am Anfang der beglaubigten Werke die Fresken in der Sixtina (zwischen 1480 und 1484); in der Taufe Christi und der Beschneidung der Knaben des Moses überließ Perugino dem Gehilfen die ganze Landschaft wie alle Nebenepisoden. In Rom entfaltete Pinturicchio auch späterhin vornehmlich seine künstlerische Tätigkeit, während ihn die Heimat stets nur vorübergehend sah. Die Ausmalung der Buffalinikapelle in Sta. Maria in Aracoeli in Rom mochte sich unmittelbar an die Sixtinafresken angeschlossen haben; möglicherweise unterbrach der Meister damit auch den von 1482—1486 dauernden Aufenthalt in Perugia. 1486 — 87 malte er zusammen mit Gehilfen im Dienste Innocenz VIII. das Belvedere auf dem vatikanischen Hügel aus: „Nach Art der Flamländer" malte er Ansichten der Hauptstädte Italiens; sie, wie eine Madonna sind zerstört; nur das Wappen des Stifters sowie Lünetten und Wappen, Putten, Propheten und Sibyllen haben sich erhalten. Auch die das Tabernakel der heiligen Lanze in St. Peter schmückende Madonna ist nicht mehr erhalten. Das Datum 1489 trägt die Madonna mit Engeln und Stifter in der Kathedrale von S. Severino. Nach kurzem Aufenthalt in Perugia (16. IX. 1489) setzte er seine Tätigkeit in Rom mit der Ausmalung der Paläste Colonna und des Kardinals von S. Clemente (heute dei Penitenzieri) fort, wobei antike Dekorationen als Vorlage dienten. In die Zeit zwischen 1489 und 1492 fällt die Ausmalung einzelner Kapellen an Sta. Maria del Popolo, hauptsächlich der ehemaligen Cibokapelle;

ein einziges Fragment aus letzterer ist noch erhalten (Dom von Massa). Die Bemalung des Domchors von Orvieto (Vertrag 1492) zog sich lange hin, und nur wenig ist anscheinend von Pinturicchio selbst ausgeführt worden. Viel ehrenvoller war der Auftrag, die Gemächer Alexanders VI. im Vatikan, das Appartamento Borgia zu bemalen (Ende 1493 — 1495). Für den Wand- und Deckenschmuck der fünf Gemächer bediente sich Pinturicchio ausgiebig der Gehilfen. Der Grundgedanke des malerischen Schmucks war durchaus kirchlich mittelalterlich: Kirchenfeste, Heiligenleben, sieben freie Künste, Credo und Sibyllen gaben den Gemächern ihre Namen; in diesen herkömmlichen für solche Räume durchaus geeigneten Schmuck flocht nun die Eitelkeit des Bestellers die Verherrlichung seines Namens und Wappentiers durch die schöne Sage von Osiris, Isis und dem Apisstier = Borgiastier (Decke im Saal der Heiligenleben). — Eigenhändig malte Pinturicchio nur das Bildnis Alexander VI. auf der Auferstehung Christi im Saal der Kirchenfeste und die Hauptsache der Fresken im Saal der Heiligenleben. Das Martyrium des heiligen Sebastian und einige Nebenfiguren der Antoniuslegende gehören der Perugino-Schule an. Im Saal der sieben freien Künste waren wieder in weitgehendem Maße Schüler beteiligt, und im Saal des Credo und der Sibyllen dürften Entwurf und Ausführung von dem von Vasari erwähnten Pier d'Andrea da Volterra herrühren. Im Auftrag Alexanders des VI. bemalte er Gemächer der Engelsburg mit Grotesken und ein Gemach in einem neu errichteten Turm daselbst mit Ereignissen aus dem Pontifikat des Bestellers, natürlich mit zahlreichen Bildnissen (1497 fertig).

In Umbrien weilte der Meister von 1495 bis 1501; in dieser Zeit vollendete er die Fresken in Orvieto und malte die Kapelle an S. Maria Maggiore in Spello aus (1500—01). — Eine dankbare Aufgabe führte ihn 1502 nach Siena: Kardinal Piccolomini, bald Papst Pius III., ließ die von ihm erbaute Dombibliothek, welche die Bücherei seines Oheims, Pius II., barg, mit Episoden aus dessen Geschichte bemalen; als Quelle dienten die Autobiographie und die Vita des Johannes Antonius Campanus. Laut Vertrag hatte Pinturicchio eigenhändig die Kartons und die Zeichnung auf die Wand herzustellen, sowie die Köpfe zu malen. 1503, beim Tode Pius III. zum Teil fertig, wurden die Fresken erst 1506 bis 1508 mit Hilfe des Eusebio da S. Giorgio vollendet, nachdem Pinturicchio 1504 fünf kleine Freskobilder in der Taufkapelle des Sieneser Doms und Tafelbilder in S. Francesco daselbst gemalt hatte. Daran schloß sich, mit Hilfe des Girolamo Genga und Luca Signorelli die Ausmalung des Palastes des Stadttyrannen Pandolfo Petrucci, den Giacomo Cozzarelli 1505 zu bauen begonnen hatte; die Hauptsache der Bemalung bildeten mythologische Szenen (noch erhalten, aber der Besichtigung entzogen); davon bewahrt die National Gallery in London die „Überraschung Penelopes durch die Freier". Ins Jahr 1510 ist die Ausmalung des Chorgewölbes von Sta. Maria del Popolo in Rom zu setzen. — In seinen letzten Lebensjahren wechselte er seinen Aufenthalt mehrfach zwischen Perugia, Spello und Siena; hier starb er am 11. Dezember 1513.

Das Verhältnis, in welchem auf Pinturicchios Bildern die Figuren zur Landschaft stehen, sowie die Struktur und die Motive der letzteren beweisen, daß Pinturicchio aus dem Kunstkreis des Fiorenzo di Lorenzo hervorging; ob er an den Landschaften der Bernhardinstafeln, die unstreitig Gemeinsames mit den seinigen haben, mit tätig war, kann zur Zeit noch nicht entschieden werden; gegen seine Autorschaft spricht allerdings die pedantische Kleinlichkeit bei den einen, willkürliche Behandlung der Naturform oder ganz oberflächliche Modellierung bei anderen. Immerhin wird nicht ohne weiteres bestritten werden können, daß Pinturicchio aus jenem Atelier hervorging, in welchem die Bernhardinstafeln entstanden waren; denn auch im Figürlichen finden sich noch genug Beziehungen zum Oeuvre Pinturicchios. — Keine Zeichnungen sind erhalten, die uns Licht über die Jugendentwicklung des Meisters brächten; selbst in den Fresken der Sixtina ist sein Anteil noch nicht ganz restlos von demjenigen Peruginos getrennt; so ist man zu dem Schlusse berechtigt, daß er aus der Werkstätte Fiorenzos in die Gefolgschaft Peruginos eintrat. In der Taufe Christi (mit Predigt Johannis und Erscheinung Jesu als Nebenepisoden) mag Pinturicchio den Landschaftsplan Peruginos mit eigenen Elementen durchsetzt haben, auch unterscheiden sich die Hauptgruppen wie die Nebenepisoden teilweise von Peruginos Schlüsselverleihung, gehen aber mit anderen Kompositionen Pinturicchios aufs beste zusammen. Selbständiger entfaltete er dann sein bewegtes Terrain mit Felskegeln und orientalisch sein sollenden Bäumen in der Beschneidung der Knaben Mosis. In der Abenddämmerung mit ihrem dumpfen Grün und schwachen Lichtern, den matt violettgrauen Tönen und dem Nebel erweist er sich neben Perugino als feiner Beobachter von Naturstimmungen. Wie Perugino faßt er das Thema der Glorie — Christus, Engel und Heilige — in erster Linie als Flächengliederung auf; aber sein Fresko der Verklärung des heiligen Bernhardin in der Buffalinikapelle von Sta. Maria in Aracoeli (kurz nach 1481) enthält mehr Leben; schon hier zeigt sich die große koloristische Fähigkeit Pinturicchios, die auch in der Stigmatisation des heiligen Franz und dem Wüstenleben des heiligen Bernhardin klar hervortritt. In der Bestattung des heiligen Bernhardin gelingt ihm weder Zusammenfassung noch überzeugende Zufälligkeit; das gleichgültige Herumstehen der Figuren läßt den Eindruck übernatürlicher Geschehnisse nicht aufkommen. Den Einzelköpfen fehlt zudem der zarte Schmelz, den Perugino seinen Gestalten verleiht (Abb. 193).



193. Pinturicchio, Bernhardslegende. Rom, Sta. Maria in Aracoeli. Phot. Alinari.

Im Appartamento Borgia mag mit dem Saal der sieben freien Künste begonnen worden sein, während Pinturicchio gleichzeitig eigenhändig die Wandfresken im Saal der Heiligenleben malte. Überhaupt war die Vollendung des Auftrags in so kurzer Zeit nur möglich, wenn neben dem Meister auch ein Stab zuverlässiger Gehilfen rüstig mit Hand anlegte. Pinturicchio läßt nicht den Kern einer Handlung sondern das Gleichgewicht der Massen, die Verteilung der Farben und den feierlich altertümlichen Schmuck der reichlich hingesäten Goldpünktchen walten. An die Zeiten Pisanellos und Gentile da Fabrianos fühlt man sich im Saal der Heiligenleben erinnert, wo der Künstler in der Disputation der heiligen Katharina prächtig gekleidete Menschen, Reiter, Griechen und Türken zusammenstellt, wenn er die Susannaepisode in einen Garten mit vielen Tieren und einen in Stuck aufgelegten schlanken Brunnen verlegt. Er begnügt sich, die Landschaft rhythmisch zu gliedern und benützt Architekturen und Felstore zu gleichmäßiger Gliederung der Lünettenfelder. Die Heimsuchung ist ihm Anlaß, in den Hallenprospekt familiäre Szenen zu setzen und den Blick auf die Landschaft zu leiten. Im Sebastiansmartyrium dürfen wir keine Aktion wie in Pollajuolos Gemälde erwarten; aber Pinturicchio schuf dafür ein koloristisches Meisterwerk, das im Landschaftlichen den Frieden umbrischer Täler mit der Größe römischer Ruinenlandschaft und apenninischer Bergwildnis vereinigt; Pinturicchio malte hier das Kolosseum nicht als antike Kuriosität sondern als Stimmungsfaktor.— Den feierlich festlichen Eindruck des Saals bestätigen die Gewölbefelder mit der Osirissage auf blauem Grund mit zarten Goldarabesken, sowie die breiten stuckierten Gurtbogen mit ihren Episoden der Jo-Sage; die Stuckverzierungen sind nach antiken Vorbildern gefertigt.

Der Saal der Mysterien mit seinen Darstellungen der Verkündigung, Anbetung, Epiphanias, Auferstehung Christi (hier das Votivbildnis Alexanders VI.) Pfingsten und der Assunta erhöht durch noch reichlichere Verwendung der Goldpunkte die dekorative Pracht, welche über die Mängel der Gehilfenarbeit hinwegtäuschen soll. — Im Saal der sieben freien Künste (stark restauriert) ist in den Lünettenfeldern das Thema der spanischen Kapelle in Florenz um einen Schritt weiter entwickelt. Jede der thronenden Frauengestalten beherrscht eine Gruppe von Männern, die, in mannigfacher Haltung, da und dort Beziehungen zueinander anzuknüpfen suchen; alle Figuren werden durch die architektonischen Linien und die Landschaft zusammengehalten. Die undankbare Aufgabe, im Saal des Credo die Lünetten mit Halbfigurenpaaren von Propheten und Aposteln mit Spruchbändern zu füllen, löste Schülerhand und ebenso gehören einer solchen die langweiligen Planetenbilder und Propheten mit Sibyllen nebst der altertümlichen Decke an.

Die Madonna im Tondo, welche den Saal der Heiligenleben schmückt, zeigt Pinturicchios Typus am besten: feines, nach unten etwas zugespitztes Gesicht mit mehr weltlichem Ausdruck; der Maler setzt die Mutter und den Knaben als Vertikale nebeneinander, ohne einen Ausgleich mit der Kreisform und dem Cherubimkranz zu suchen. Die Tafelbilder erbringen nichts wesentlich neues; zu einzelnen anmutigen Genrezügen (Altarbild in der Pinakothek von Perugia) kommen dann und wann starke Anlehnungen an Perugino (Sacra Conversazione in St. Andrea in Spello; Himmelfahrt Mariae im Museum von Neapel; Tondo mit heiliger Familie in der Akademie von Siena); der Christusknabe auf dem Madonnenfresko in Sta. Maria Maggiore zu Spello zeigt den Typus Peruginos. Gelegentlich verwendet der Maler auch noch neutralen gemusterten Hintergrund (Altarwerk aus Sta. Maria fra le fossi; Pinakothek von Perugia); ebenda findet er für den toten Christus zwischen zwei Engeln ergreifenden Ausdruck.



194. Pinturicchio, Heilige Barbara. Rom, Vatikan, App. Borgia.
Phot. Anderson.

Die erzählenden Fresken in Sta. Maria Maggiore zu Spello bestätigen nur das über seinen Freskostil Gesagte; weiter noch als im Appartamento Borgia weitet sich das Gemach auf der „Verkündigung". Zum erstenmal versucht der Maler hier die Verlegung des Augenpunktes nach der Seite, wahrt ab ersonst die strengste Symmetrie. Gezwungen fällt die Symmetrie bei dem „zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten" auf; mit dem schwerfälligen achtseitigen Tempel besetzt der Maler die Mitte des Hintergrundes; Leere und Fülle wechseln auf der Anbetung des Christuskindes. Nur die erythräische Sibylle bezeichnet in ihrer Haltung einen Fortschritt gegen früher; antike Altäre sollen die Ecken füllen.

Die Fresken der Dombibliothek zu Siena bilden zusammen mit dem reichen aber klar verteilten Deckenschmuck ein überaus festliches, durch Restaurierung zuweilen bunt wirkendes Ganzes. Die Ornamentik des Spiegelgewölbes zeigt eine bemerkenswerte Auflösung in Einzelorganismen und Zentralmotiv; innerhalb der farbigen Einheit ist der Farbenversetzung breiter Spielraum gewährt. Die Frage der Mitarbeiterschaft Raffaels kann durch Stilkritik nicht entschieden werden; vermutlich war er an den Kartons mit tätig; aber dies mußte ja zu einer Zeit geschehen sein, in welcher sich seine Persönlichkeit am wenigsten ausprägte. Hohe und verhältnismäßig schmale Wandfelder gewann der Künstler durch seine Einteilung; so entfiel ein namhafter Teil der Fläche auf Szenerie und Atmosphäre, die gegenüber der gedrängten oder verzettelten Figurenmasse wohltuend wirkt; denn zuweilen scheint der Künstler seiner Aufgabe einfach nicht gewachsen zu sein; Anbringung zahlreicher Gestalten war ihm wichtiger als Heraushebung des Grundgedankens. Nirgends erweist er sich so klar als Geistesverwandter Gozzolis wie hier. Verworren wie die Figuren sind meist auch die Farben, wobei nicht selten aus der Unruhe einzelne Töne besonders stark herausgellen. Anderseits aber sucht der Maler auch wirksame Gegensätze zwischen dämmerigem Mittel- und ganz hellem Hintergrund. Empfindlich stört (bei der Kanonisierung der heiligen Katharina von Siena) der Gegensatz zwischen symmetrischer warmer Farbigkeit oben und kalter Buntheit unten. — Die Charakteristik der Libreriabilder gilt auch für das Fresko: „Penelope und die Freier" in London. Die Bildnisse (Tafel IV) pflegt Pinturicchio vor reiche Landschaften zu setzen, die er im Gegensatz zu Perugino in seiner Spätzeit am intimsten und reichsten gestaltet (Kreuztragung im Palazzo Borromeo in Mailand). In



195. Pinturicchio, Enea Silvio. Siena, Dombibliothek. Phot. Alinari.

Sta. Maria del Popolo zeigt das Chorgewölbe die Kunst des Meisters am reinsten; seine wundervolle Aufteilung durch Rahmenwerk für verschiedenartige Figuren konnte vielleicht an schon Vorhandenes in der Stanza della Segnatura anknüpfen; jedenfalls bildet es heute die Vorstufe zu Raffaels reicherem Komplex.

Pinturicchio ist nicht der Urheber des „Venezianischen Skizzenbuch"; Raffael kommt heute dafür überhaupt nicht mehr in Frage; nach Fischels einleuchtenden Auseinandersetzungen handelt es sich vielmehr um eine Sammlung von Kopien nach Peruginos Kartons zu seinen Sixtinafresken, nach den Pollajuoli, nach Signorelli, Justus van Gent und Mantegna. Ist ihr künstlerischer Wert gering anzuschlagen, so zeigt diese Sammlung, was ein Umbrier am Ausgang des Quattrocento studierte; abgesehen davon sind uns durch sie zahlreiche verlorene Motive aus Werken Peruginos erhalten.

Die Maler in Urbino.

Seinen Ruhm, das bedeutendste Kunstzentrum der Marken zu sein, verdankte Urbino den zugewanderten, nicht den einheimischen Meistern; durch das, was Piero della Francesca, Melozzo da Forlì und Justus van Gent geleistet haben, erstreckt sich Urbinos Bedeutung weit über Mittelitalien hinaus. Die Werke der einheimischen Künstler behalten ein beschränktes lokales Gepräge; wohl stand Raffaels Wiege in den Mauern Urbinos, aber seine Kunst kam nicht direkt seiner Heimat zugute.

Giovanni Santi (gestorben 1494) stand in Urbino, woher er aus Colbordolo eingewandert war, mitten im bedeutsamsten künstlerischen Leben drin; davon gibt die weitschweifige und langweilige Reimchronik Aufschluß. Mit Melozzo befreundet, ist er mit der älteren italienischen Malerei, speziell der umbrischen, aber auch mit der niederländischen durchaus vertraut, wenn auch die Namen vieler Künstler mitlaufen, die er nur vom Hörensagen kannte. Im Kunstkreise Piero della Francescas und Melozzos tätig, richtet er bei der Beurteilung der Maler seine Aufmerksamkeit auf die Perspektive.

Seiner eigenen Kunst aber fehlt das frische, persönliche Leben. Seine Heiligenkonversationen (Fresko in S. Domenico in Cagli, 1491, und Tafelbilder in der Galerie von Urbino, 1489, u. a. m.) bringen nur ein übliches Schema, und den Figuren fehlt Anmut wie packende Charakteristik. Den jugendlichen weiblichen Gestalten gibt er harte Züge und mit Vorliebe eine stark vorgewölbte Stirne (Heimsuchung in Sta. Maria Nuova in Fano). Die typisch umbrische Landschaft mit ihren Felsaufbauten, Hügeln und Tälern entbehren jedes intimen Reizes (Heiliger Hieronymus im Vatikan), und alle Einflüsse von Seiten Melozzos bleiben rein äußerlich. In seinen stereotyp sich wiederholenden Erdgeschoßhallen mit Aufbau wiederholt sich der herbe Ernst von Lauranas Bauten (Verkündigung, Brera in Mailand; Heimsuchung in Fano). Im segnenden Gottvater im Cherubimkranz und dem Laufschema der schwebenden Engel auf der Heiligenkonversation in der Galerie von Urbino berührt er sich mit Perugino und gerät auch unter dessen Einfluß. Da Raffaels Werke erst mit 1499 beginnen, ist ein direkter Einfluß des Vaters auf ihn ausgeschlossen.

Seit 1483 arbeitete in Giovanni Santis Werkstätte als dessen Famulus Evangelista di Piandimeleto (geb. gegen 1458, gest. am 18. 1. 1549). Was Venturi als sein Oeuvre zusammenzustellen suchte — 33 Apostelfiguren in der Domsakristei von Urbino und acht Musen in der Galerie Corsini zu Florenz — mag immerhin als mittelmäßiges Kunstgut aus dem nächsten Umkreis Santis gewertet werden. Nach dessen Tod führte er die Bottega allein weiter, bis er Timoteo Viti als Mitinhaber gewann; nach dessen Ableben führte er sie mit Piero Viti zusammen. In die Zeit zwischen 1513 und 1522 fallen (zerstörte) Gemälde in der Sakramentskapelle des Doms von Urbino. Um 1521 entstanden unter Timoteo Vitis Einfluß das Fresko und das Altarbild in S. Francesco in Sasso Corvaro. 1499 half er Raffael bei der Prozessionsfahne in Città di Castello, 1500 bei der zerstörten Krönung des heiligen Nikolaus da Tolentino; in ersterem Werk dürfte sich sein Anteil auf das Landschaftliche beschränken.



196. G. Santi, Madonna. Urbino, Palazzo Ducale. Phot. Alinari.

Timoteo delle Vite oder Viti (1467 — 1523), aus Ferrara, 1491 — 95 im Atelier des Francesco Francia in Bologna; schon hier nimmt er indirekt Fühlung mit Peruginos Kunst, zeigt sie aber im Figürlichen stets in ihrer Abwandlung durch Francia; den ferrareschen Reichtum an Bewegung und an Landschaftsmotiven (Noli me tangere in der Confraternita di S. Michele in Cagli; Annunziata mit Johannes dem Täufer und Sebastian in der Brera in Mailand) beruhigt er in Urbino zur umbrischen Landschaft mit Flußtal und sanften Hängen (Madonna



197. Antoniazzo Romano, Altar. Subiaco, S. Francesco. Phot. Alinari.

zwischen zwei Heiligen, Brera in Mailand; SS. Martinus und Thomas mit dem Herzog Guidobaldo und dem Bischof Arrivabeni als Stiftern, Kathedrale von Urbino). Nach dem wenigen, was heute von Raffaels Jugendentwicklung bekannt ist, kann Viti kein bedeutender Lehrer gewesen sein; nur vereinzelt läßt sich sein Einfluß feststellen. Er bildet nur eine durch lokale Einflüsse bedingte provinzielle Nebenerscheinung neben dem unablässig sich entwickelnden Raffael.

Die Malerei in Latium und den Abruzzen.

Rom war hier selbstredend die Hauptstätte; die künstlerischen Verhältnisse bieten im großen das gleiche Bild wie im kleinen in Urbino: nicht die einheimischen sondern die auswärtigen Meister sind führend. In Rom wurden die großen Aufgaben gestellt und dorthin die geeigneten Meister berufen. In der Sixtina, wie in den Gemächern des vatikanischen Palastes berühren sich florentinische, umbrische und umbrotoskanische Kunst. Eine einheimische Malerei hätte hier die stärkste Förderung erfahren. Sie ist jedoch ausschließlich durch Antoniazzo Romano und sein ausgedehntes, aber in den Einzelpersönlichkeiten nicht greifbares Atelier dargestellt. Im Wesentlichen steht Antoniazzo unter dem Einfluß Melozzos, mit dem er gelegentlich gemeinsam tätig war.

Eine Reihe von Dokumenten (1461 — 1508) orientiert über seinen Entwicklungsgang. 1464 Kopie des wundertätigen Marienbildes aus Sta. Maria Maggiore für Alessandro Sforza. — 1464 Madonna in S. Antonio del Monte zu Rieti. 1464 und 1465: Kontrakte mit Kardinal Bessarion über die Ausmalung zweier (nicht mehr erhaltener) Kapellen in Sti. Apostoli. 1470 Beendigung der Fresken in Sta. Maria della Consolazione (zerstört). 1475 war er mit Domenico und Davide Ghirlandajo in der vatikanischen Bibliothek tätig. 1476: Votivgemälde in S. Pietro in Vincoli. 30. VI. 1480 bis 10. IV. 1481 Zahlungen an Antoniazzo und seinen Sozio Melozzo da Forli für Dekorationen in der vatikanischen Bibliothek. — 1483 Madonna in S. Clemente in Velletri. 1484 arbeitet er gemeinsam mit Pietro di Perusia für die Krönung Innocenz VIII. — 1485 wird Pietro Matteo di Amelia als Gehilfe genannt. 1489 Madonna mit zwei Heiligen im Dom von Capua. 1491: Bemalung von Saal und Eingangsbogen im Orsinischloß zu Bracciano (Schulwerk und übermalt). 1492 Arbeiten für die Krönungsfestlichkeiten Alexanders VI.



198. Lorenzo da Viterbo, Sposalizio. Viterbo, Mad. della Verità. Phot. Alinari.

Antoniazzos Kunst schließt sich in ihren allgemeinen Zügen der umbrischen Auffassung an; einzelne Werke waren zwischen ihm und Fiorenzo di Lorenzo strittig. Der Einfluß Melozzos macht sich in einer gewissen Straffheit der Erscheinung und Bewegung, einer wenn auch nicht bedeutenden Festigkeit der Gesichter und einer zunehmenden Schärfe und Ausführlichkeit des Faltenwurfs geltend. Die Fresken im Sterbezimmer der heiligen Katharina im Kloster von Sta. Maria sopra Minerva in Rom repräsentieren den früheren, noch etwas allgemeineren, man darf wohl sagen „gotisierenden" Stil (Kreuzigung mit Heiligen, Verkündigung, einzelne Heilige). Auffallend ist die enge ikonographische Verwandtschaft zwischen der Verkündigung hier und derjenigen im Pantheon; doch sind für letztere nicht genügend Merkmale vorhanden, um sie Antoniazzo zuzuschreiben; man wird sie einem anderen römischen Lokalschüler Melozzos zuschreiben müssen, der mehr das Zarte und Sinnige in der Kunst seines Lehrers erfaßte. In den zwei Triptychen in Rieti (Pinacoteca civica) und in S. Francesco zu Subiaco (1467) meldet sich in beiden Franziskanerheiligen der Einfluß Piero della Francescas. Den reifen voll entwickelten Stil in Typen und Gewändern zeigen die Madonna im Sodalizio dei Piceni zu Rom und die Madonna della Rota (vatikanische Pinakothek) mit ihrer Fülle vortrefflicher Bildnisse (nach 1472). In der Beweglichkeit der Erscheinungen und der Geschlossenheit der Komposition geht die Madonna zwischen Paulus und Franziskus (Rom, Galeria Nazionale) noch über die letztgenannte hinaus; und die Schärfe und Härte der starken und breiten Knitterfalten bei Paulus rechtfertigt nebst der Wiedergabe von Köpfen und Händen und der Übereinstimmung des Ausdrucks die Zuschreibung der Kreuzigung wie der vier Apostel am Tabernakel von S. Giovanni in Laterano an diesen Künstler. Die Verkündigung in der Annunziatakapelle zu S. Maria sopra Minerva nähert sich der Kunst Peruginos, und wenn die Zuschreibungen der Madonnen der Sammlungen Benson in London und Spiridon in Paris aufrecht gehalten werden können, so würde sich darin florentinischer Einfluß in der Art Baldovinettis kundtun. Antoniazzo ist, in Verbindung mit umbrisch gerichteten Schülern auch der Urheber der Fresken in der Halbkuppel von Sta. Croce in Gerusalemme (Legende des heiligen Kreuzes; neunziger Jahre; durch schlechte Restaurierungen verdorben).

Marcantonio di Antoniazzo Romano verbreitete, wie Saturnino dei Gatti die Kunst Antoniazzos in der Provinz, wie zahlreiche Tafelbilder in Kirchen Umbriens und der Abruzzen beweisen.

In einer Gruppe von Werken in Rom und Umgebung kreuzen sich verschiedenartige Einflüsse; auch sie beweisen klar, daß auswärtige Kräfte die künstlerische Entwicklung bestimmten, und die einheimischen nur auf sie aufbauten.

Der Freskenzyklus mit dem Leben der heiligen Francesca Romana (1468) in Tor dei Specchi bei Rom läßt als Grundlage die Kunst Gozzolis noch vollkommen klar erkennen; bei größeren Szenen, Einzelbauten und in Landschaften wird die Anlehnung an Piero della Francesca sehr deutlich; nur erfaßt der unbekannte provinzielle Urheber die Geheimnisse von Pieros Kompositionskunst nicht; einzelne Typen und Bewegungen verraten sodann den Einfluß Melozzos, das Hochaltarfresko mit der das Kind liebkosenden Madonna weist auf Antoniazzo Romano. — An künstlerischer Befähigung steht dieser Meister dem Lorenzo da Viterbo (geb. 1444) nahe, der die Kirche Sta. Maria della Verità in Viterbo und in dieser hauptsächlich die Kapelle Mazzatosta mit sehr interessanten



199. Marias Jugend. Atri, Dom.

Fresken schmückte (1469 fertig). Für die Bemalung des Gewölbes mit Evangelisten zwischen je zwei Kirchenvätern, mit Propheten und Emblemen in konzentrischen Kreisen waren jedenfalls Antoniazzos Fresken für Sti. Apostoli maßgebend. In der Bedeutsamkeit einzelner Sitzfiguren in ihrer scharfen Beleuchtung und z. T. hervorragenden Charakteristik lebt Pieros Geist; er redet unverkennbar deutlich auch aus den Erzählungen des Protoevangeliums, hauptsächlich, den Szenerien, den Frauengestalten und einzelnen genrehaften Charakterfiguren. Man hat den Eindruck, der Maler müßte bei Piero in Arezzo gewesen sein und dort gelernt haben; auch eine gewisse Starrheit der Erscheinungen lernte er von ihm, während andere Figuren auf Kenntnis von Mantegnas Eremitanifresken und der oberitalienischen Malerei überhaupt schließen lassen. Die interessantesten Aufschlüsse erteilt das Fresko des Sposalizio.

Im Oratorium di S. Giovanni Evangelista in Tivoli war ein unbekannter römischer Maler tätig, der sich vortrefflich in Melozzos Formensprache und in die Größe seiner Auffassung eingelebt hatte. Für dies Vorherrschen der umbrischen Richtung in der Malerei Roms liefert auch Antonio da Viterbo (gestorben 1516) den Beweis, da seine Werke wie z. B. die Madonna zwischen den Heiligen Franziskus und Klara in S. Cosimato in Rom und das Sposalizio in der Kathedrale von Corneto (1509) ganz unter Pinturicchios Einfluß stehen.

In den Abruzzen bleibt die Kunst, durch einzelne Freskenzyklen vertreten, auch jetzt recht altertümlich. Moderne Züge, die sich auf Melozzo da Forlì, seltener auf Piero della Francesca zurückführen lassen, vermögen die gotisierende Grundrichtung, die an Gozzoli und z. T. noch an die Auffassung Gentiles da Fabriano anknüpfen, nicht durchweg zu überwinden. Die Denkmäler sind weit spärlicher als in Umbrien und den Marken, und die künstlerische Sprache provinziell zurückgeblieben und wenig entwickelt, aber dafür nicht arm an ansprechenden volkstümlichen Zügen.

Andrea da Lecce (Marsicana) ist eine noch unfaßbare Persönlichkeit. Mit ihm kann Andrea Delitio (auch de Lictio und de Litio geschrieben) nicht identifiziert werden, der als Urheber der Fresken im Palazzo Ducale (jetzt Corsini) in Tagliacozzo und derjenigen im Chor des Doms von Atri gilt. Ein 1473 datiertes Fresko des Delitio ziert die Südseite des Doms von Guardiagrele. In Aquila lebte die Malerei hauptsächlich vom Zufluß auswärtiger Künstler, und die einheimischen standen unter umbrischer Einwirkung. So nähert sich Saturnino dei Gatti dem Fiorenzo di Lorenzo, Sebastiano di Cola da Casentino (seit 1478 bekannt) dem Bonfigli, und Francesco di Montereale ist unter die Schüler Peruginos zu zählen.

Im Palazzo Ducale in Tagliacozzo (ungefähr zwischen 1464 und 1477 entstanden) schmücken eine Verkündigung und Anbetung der Hirten die Kapelle; zu der Kompositionsweise und den Typen Gozzolis gesellt sich die weit schärfere Charakteristik und die helle Farbigkeit Piero della Francescas. In der Szenerie der Verkündigung bewies der Maler seine vollendeten perspektivischen Kenntnisse. Die Loggia zierten einst die zwanzig Gestalten von Heroen und Heroinen, von welchen sich noch Ovid, Varro, Scipio, Aemilius und Penthesilea erhalten haben.

Die zwanzig Fresken des Domchors von Atri (Marienleben, Evangelisten und Kirchenväter, Einzelfiguren) sind für das eigenartige Stilgemisch höchst lehrreich; sie dürfen etwas früher als diejenigen von Tagliacozzo angesetzt werden. Die Verwendung von Scheinarchitektur für die Gesamtbemalung der Wände, ebenso die wuchtigen durch großzügige Charakterköpfe ausgezeichneten Einzelgestalten (Heroen oder Persönlichkeiten der italienischen Geschichte deuten auf enge Beziehungen zu den großen Umbrotoskanern, die auch in einzelnen Figuren der erzählenden Fresken nachzuweisen sind. Die Landschaft ist dagegen kaum über Gentile da Fabrianos Stufe hinausgekommen, und die Architekturen mit ihrem holzgerüstartigen Charakter, ihren vielen Durchblicken und reichen Verzierungen dürften auf dem Wege über Ottaviano Nelli auf die Sienesen zurückgehen. Noch steigt der Boden an, und ein Kircheninneres ist viel unvollkommener wiedergegeben als z. B. bei Fra Filippo Lippi. Wie bei Spättrecentisten sind die Stadtansichten zusammengehäuft. Aber anderseits sprechen doch die eingehende Untersuchung der Figuren nach Tätigkeit und Typen und die frische wenn auch z. T. unbeholfene Anschaulichkeit der Erzählung für späte Entstehung. Hinter roher Formensprache und einzelnen sehr drastischen Zügen verbirgt sich eine Fülle von Eindrücken aus der Wirklichkeit und eine innere Anteilnahme am Vorgang (Abb. 199).

Die Malerei in Unteritalien und Sizilien.

Die Tatsache, daß diese vorwiegend unter niederländischem und spanischem Einfluß steht, berechtigt zu der Frage, ob ihre Darstellung überhaupt in diesen Zusammenhang gehöre. Nicht sowohl wegen der Vervollständigung des Bildes der italienischen Malerei, sondern vielmehr unter Hinweis auf die diesem Einfluß unterworfenen italienischen Maler und die neben der niederländisch-spanischen noch bestehenden anderen Richtungen rechtfertigen eine immerhin kurz zu fassende Übersicht. Die einzige bedeutende Persönlichkeit, nach welcher sich die Malerei in Sizilien richtete, Antonello da Messina, hat schon in der Darstellung der oberitalienischen Malerei seine eingehende Würdigung gefunden, aus der klar hervorgeht, in wie weitgehendem Maße er sich in die niederländische Malerei einlebte und die Erfassung der Umwelt in eyckschem Sinn, die Prägnanz der Form, den Sinn für Kostbarkeit und das Fluidum des Lichts im Raum erfaßte, wie er diese Auffassung trotzdem mit italienischem Empfinden zu durchsetzen vermochte und wie er mit der venezianischen Malerei in das Verhältnis von Wechselwirkung eintrat.

Ähnlich wie Rom war Neapel seit der Eroberung durch Alfons von Aragon (1442) Sammelpunkt von Künstlern verschiedenartiger Herkunft; allein das Fehlen von großen Aufgaben und führenden Persönlichkeiten und eines großzügigen Mäzenats sowie das Fehlen einheimischer künstlerischer Überlieferung hinderte das Emporblühen einer wirklichen neapolitanischen Malerschule. Die Forschung sieht sich einer großen nunmehr durch Rolfs gesichteten Menge von Werken gegenüber, die nur verschiedenartige Richtungen aber keine Entwicklung erkennen lassen. Schon die Herrscher aus dem Hause Anjou hatten auswärtige Kräfte berufen: so erklärt sich das Anhalten des sienesischen Einflusses noch im 15. Jahrhundert. Mit den Fresken des Leonardo da Bisuccio und Gehilfen in der Caracciolokapelle von S. Giovanni a Carbonara hatte die oberitalienische Malerei mit ihrem feinen höfisch verklärten Realismus ihren Einzug gehalten (gegen 1430). Vereinzelt meldet sich auch die Einwirkung Pieros della Francesca (Verkündigung in Monteoliveto in Neapel; Bildnis Alfonsos II. in der Sammlung André in Paris). Diese italienischen Richtungen aber traten gegen die niederländisch-spanische Strömung zurück; das Vorhandensein einer solchen erklärt sich durch die Tatsache des Imports von Gemälden aus Spanien und der Tätigkeit von Hofmalern wie z. B. Jacomart Baço. Außer diesem spanischen Import, welcher die niederlän-



200. Neapeler Meister, Altartafel. Neapel, SS. Severino e Sossio.
Phot. Brogi.

dische Kunst dort nicht in voller Reinheit sondern durch zweite Hand bot, müssen auch Werke niederländischen Ursprungs vorhanden gewesen sein.

Unter den in Frage kommenden Bildern, die sich hauptsächlich im Museum von Neapel befinden, beanspruchen folgende durch ihre künstlerischen Qualitäten das größte Interesse: 1.) Heiliger Franz die Ordensregel austeilend und 2.) der heilige Hieronymus in seiner Zelle dem Löwen den Dorn ausziehend; ihnen schließen sich die Tafeln des Altarwerks des heiligen Vinzenz Ferrèr in S. Pietro Martire an. A. Venturi erklärt sie wohl richtigerweise als Leistungen von einheimischen Künstlern, die sich ganz dem Einfluß der niederländischen Malerei hingeben. Die Landschaften und Beleuchtungen auf einzelnen Vinzenztafeln gehören zum Besten dieser Art. In feinster Ölmalerei bauen sich diese Tafeln zu einem spanischen Retabulum zusammen, ähnlich wie die Altartafel in SS. Severino e Sossio (vierte Kapelle r.). Außerdem vermag Venturi in einer Anzahl von Altarbildern auch Einflüsse Schongauers und Bourdichons nachzuweisen, während es bis anhin nicht gelungen ist, Werke des Florentiners Ippolito Donzello einwandfrei festzustellen; die beiden ihm von Rolfs zugeschriebenen Altarwerke (Madonna zwischen zwei Heiligen und Lünettenbild) deuten vielmehr auf oberitalienische Kunst.

Umbrische Einflüsse drangen durch die Abruzzen nach Neapel oder durch importierte Werkstattwiederholungen von Bildern Peruginos und Pinturicchios; doch fallen die Werke dieser umbrischen Gruppe in die Jahrhundertwende und das 16. Jahrhundert (Fresken im Provinzialstudiensaal von Sta. Maria Nuova, gemalt von Loisio dell'Abbate). Eine höchst eigenartige Mischung von umbrischer, niederländischer und venezianischer Malerei bringen sodann die zwanzig Fresken des Platanenhofs von SS. Severino e Sossio mit dem Leben des heiligen Benedikt. Rolfs schreibt sie dem Oberitaliener Antonio Solario gen. lo Zingaro und Gehilfen zu. Der Zyklus wurde grau in grau begonnen; schon beim zweiten Gemälde wurde farbig fortgefahren. Zur umbrischen Landschaft gesellen sich venezianische Kirchen und Innenansichten sowie kleine Details, die sich an Carpaccio und Antonello da Messina anschließen. Antonio Solario ließ, als er sich um 1500 den Marken zuwandte, zahlreiche Werkstattgenossen in Neapel zurück, sodaß zahlreiche Bilder an ihn erinnern. — In die umbrische Einflußsphäre gehören auch die Fresken der alten Kirche Donna Regina, datiert 1520. — Venezianische Kunst drang durch einen (nur erwähnten) Schüler Giovanni Bellinis, Paolo de Augustini ein; nachweisbar ist sie durch Angelillo Arcuccios Temperatafeln in der Domsakristei von Aversa.

Sizilien, das im ganzen 15. Jahrhundert unter spanischer Herrschaft stand, zeigt ebenfalls den spanisch-niederländischen Einfluß als vorherrschend. Einmal bestand zwischen Sizilien und Spanien ein lebhafter Kunsthandel, und ferner malte eine Anzahl auf der Insel ansässiger spanischer

Maler Altarbilder für sizilische Kirchen: Anconen in spanischer Anordnung d. h. mit einer von kleinen Bildchen umgebenen Mitteltafel mit gepreßtem Goldgrund: Rosetten oder Eichenblätter bilden das Muster. Spanische Kostüme gesellen sich zu polygonalen Nimben für alttestamentliche Personen; die Bischofstäbe sind mit zwei hängenden Bändern geschmückt (Madonna im Museum von Syrakus; Polyptychon ehemals im Museum von Messina). Spanischen, d. h. katalonischen Ursprungs ist der Triumph des Todes im Palazzo Sclafani zu Palermo. Aber während die neapoletanische Malerei bei all den verschiedenartigen Einflüssen einer durchaus realistischen Richtung folgte, wahrte sich die sizilische in Messina sowohl als in Palermo, anscheinend mehr den Charakter des edeln schönen Seins, der feierlichen und prächtigen Existenz.



201. Antonio da Palermo, Madonna. Palermo, Museo Nazionale.
Phot. Brogi.

Nur gering sind dagegen die rein italienischen Einflüsse. Am stärksten breitete sich Antonellos Einfluß aus; doch scheint er sich am stärksten auf der Ostseite der Insel festgesetzt zu haben. In Palermo begegnen uns, im Gegensatz zu Neapel, einige greifbare Persönlichkeiten.

Gaspare da Pesaro war 1421—61 mit seinen Söhnen in Palermo tätig. Kein anderer als er wird den Einfluß der Kunst der Marken nach Sizilien vermittelt haben, der sich im Aufbau, den Stellungen, Typen, gotischen Schlängelfalten und kostbaren Brokatmustern einzelner Altäre zeigt (zwei davon im Museo Nazionale in Palermo, einer datiert 1462, einer in Sta. Maria della Misericordia in Termini Imerese 1453). Die vorantonellianische Kunst wird durch Antonio Jufré repräsentiert; seine beiden edeln Gestalten der Visitation (Chiesa del Voto in Taormina) schließen sich in Proportionen, Falten und Umrissen den Gotikern an. Antonello da Messinas Kunst verbreitete sich durch dessen Sohn Jacobello, der in seiner Madonna der Galerie von Bergamo wohl plastische Schärfe aber nicht die Lebendigkeit des Ausdrucks wahrt. Dessen Schüler Antonello de Saliba nahm in Venedig Alvise Vivarinis Einfluß auf; nach Sizilien zurückgekehrt, läßt er sich an datierten Werken 1497—1531 nachweisen. Dessen Bruder Pietro da Messina trat aus der Einflußsphäre Antonellos in diejenige



202. Quartararo, Petrus und Paulus. Palermo, Museo Nazionale.
Phot. Brogi.

des Giovanni Bellini (Sebastian in der Galerie von Budapest. Madonna in Sta. Maria Formosoa zu Venedig). Giovanni Salvo d' Antonio (tätig zwischen 1499 und 1525) nahm toskanische Einflüsse auf; das spätere Feld seiner Tätigkeit bildete Genua.

Die Malerei in Palermo trägt ein durchaus uneinheitliches Gepräge; die verschiedenen bekannten Maler zeigen die verschiedensten Einflüsse und ganz eigene von einander unabhängige Ausbildung. Tommaso de Vigilia (bekannt 1460—1493) steht in einzelnen Werken auffallend stark unter dem Einfluß byzantinischer Mosaiken (Fresken aus Risalaimi im Museum von Palermo), mit dem sich auch markante gotische Züge verbinden. Später gesellt sich die Einwirkung Antonellos hinzu, dann erstarrt Tommasos Kunst in Schematismus. Antonello Panormita, den Venturi wohl mit Recht von Antonello Crescenzio trennt, zeigt die Kunst Antonellos in feierlicher Erstarrung; seine Madonna zwischen zwei weiblichen Heiligen (Museo Nazionale in Syrakus) erinnert in ihrem steilen Aufragen und dem starren Blick des umhüllten Hauptes an byzantinische Madonnen; für die Landschaft bot das Meer mit den Felsenriffen der Küste das Vorbild.

Antonello Crescenzio aus Palermo (geb. 1477, Nachrichten seit 1500, gest. 1542) war 1500 zusammen mit Quartararo und Ruzzolone im Dom von Palermo tätig. Seine Madonna zwischen Heiligen (Palermo, Sta. Maria della Gancia, 1528), zeigt das vergebliche Bemühen, mit der Entwicklung Schritt zu halten. Vor Goldgrund erhebt sich ein Berg, der in der Auffassung der ersten Hälfte des Jahrhunderts wiedergegeben ist, und während sich die Hauptfiguren der modernen Auffassung anpassen, bleiben die Stifterbildnisse altertümliche kleine Profilfigürchen.

Riccardo Quartararo, erwähnt 1485—1501, ist durch die ihm zugeschriebenen Werke eine schwer faßbare Persönlichkeit geworden. Beglaubigt ist nur die Tafel mit Petrus und Paulus in Palermo, Museo Nazionale; mit gigantischer Wirkung stehen die Apostelfürsten vor bezw. über der Landschaft; in fest geschlossenem Umriß bannt der Maler das reiche nach vorn stark ausladende Knittergefält. Dürften in diesen großen regelmäßigen Konturen, der Einfachheit des Motivs, den etwas morosen Typen und dem dichten Beisammen der in Aufsicht gesehenen Füße nicht byzantinische Mosaiken in spätquattrocentistischer Einkleidung nachwirken? Verwandt ist das Altarbild der heiligen Cäcilie (Palermo, Dom), mit auffallender nordischer Architektur.

Pietro Ruzzolone, erwähnt 1484—1526 ist nur durch ein einziges beglaubigtes Werk bekannt: Kruzifix in der Chiesa maggiore von Termini Imerese 1484; in den vollkommen gotischen Umriß komponierte er die altertümliche Figur Christi und die ausdrucksvolle Halbfigur Mariae, Johannis und Magdalenas.

Durchaus spanischen Einschlag zeigt auch die Malerei auf der Insel Sardinien.



203. Pontormo, Skizze. Florenz, Uffizien. Disegni della R. Gal. d. Uff. Ser. I.

IV. Die Malerei der Hochrenaissance.

Allgemeines.

Zwischen den beiden Jahrhundertgrenzen bietet sich ein anderes Bild dar als in den beiden vorangegangenen Jahrhunderten; aber es sind auch gemeinsame Züge nachzuweisen. Wie dort steht am Anfang des Jahrhunderts das klassische Vorbild, die Zusammenfassung früherer Tendenzen und die Anregung zu neuen Entwicklungen. Mit dem Trecento teilt das Cinquecento die rasche Auflösung dieser Klassik; in beiden arbeitet ein entgegengesetztes Ideal an ihrer Durchbrechung und Umwandlung in ein neues. Aber im Trecento sind beide Ideale — Florenz und Siena — einander benachbart und durchdringen sich ziemlich rasch. Im Cinquecento dagegen umfaßt das die mittelitalienische Malerei umwandelnde Ideal den Nordteil der apenninischen Halbinsel, und seine Einwirkung setzt erst, und zwar noch sporadisch, in der zweiten Jahrhunderthälfte ein. Die ganze Entwicklung vollzieht sich viel langsamer und schwerfälliger, weil sich das am Anfang des Jahrhunderts geprägte Ideal sehr viel zäher behauptet und durch andere Ideale, die man als verwandt betrachtet, unterstützt wird (Raffael, Michelangelo, klassisches Altertum). Stärker noch unterscheidet sich das Entwicklungsbild von dem des Quattrocento; zwar arbeiten sie beide am Abbau eines ursprünglichen Ideals — Gotik und Klassik; aber die Gotik war ja im Trecento schon im wesentlichen überwunden, und das Quattrocento hatte leichteres

Spiel mit seiner Eroberung der Wirklichkeit. Auf dem Cinquecento dagegen lastete die Autorität Michelangelos und von ihm indirekt beeinflußt, die heiß verfochtene Theorie vom Vorrang der Plastik über die Malerei. Das Quattrocento krankt nicht an Theorien, sondern setzte seine Entwicklung systematisch fort; der Erweiterung und Vertiefung der Aufgaben entsprach auch die örtliche Ausdehnung. Wohl hatte Florenz die Führung, aber man erinnere sich auch der grundlegenden und umfassenden Bedeutung der „Umbrotoskaner" und der „Eigenart" Sienas und Umbriens. Das Cinquecento ist dagegen durch eine strenge und gewaltsame Einseitigkeit der Problemstellung und eine Einschränkung des Schauplatzes gekennzeichnet. Alle führenden Meister konzentrieren sich auf die zwei ersten Jahrzehnte; einer von ihnen herrscht noch als Maler bis zur Jahrhundertmitte, als Bildhauer und Baumeister sogar noch länger: Michelangelo. Rom hat die künstlerische Hegemonie an sich gerissen; was Päpste und Kardinäle schon im 15. Jahrhundert mit allen Mitteln erstrebt hatten, die besten Kräfte nach Rom zu ziehen und ihnen ganz große Aufgaben zu stellen, war im 16. Jahrhundert erreicht. Dieser Mittelpunkt einer vorwiegend humanistischen und künstlerischen Kultur entwickelte sich unter Paul III. und seinen Nachfolgern zum Mittelpunkt des neu gefestigten Katholizismus; die allseitige Bildung, die Rom zu bieten hatte, ward Rückhalt und Werbemittel zugleich. Florenz, das sich alle toskanischen Städte künstlerisch unterworfen hatte, mußte seinerseits Rom den Tribut der Unabhängigkeit zahlen und der Papstresidenz seine besten Kräfte zur Verfügung stellen; immerhin verblieb der Trost, als Residenz der toskanischen Großherzöge den Rang unmittelbar nach ihr einzunehmen. In beiden früheren Jahrhunderten vermochte die ganze Entwicklung zu fesseln; im Cinquecento liegt ein ungeheuerer Nachdruck auf den beiden ersten Jahrzehnten. Dann tritt eine Art Stillstand ein (Blütezeit des Manierismus), und erst die zweite Hälfte vermag dem, der entwicklungsgeschichtlich denkt, Bedeutendes zu sagen; aber wieviel langsamer geht trotzdem der Pulsschlag als früher! Der Forscher sieht sich veranlaßt, einer Überschätzung jenes ersten Drittels vorzubeugen, indem er das Natürliche und Gesetzmäßige seines Werdens und Vergehens aufdeckt; er wird die zwei anderen Drittel vor Unterschätzung beschützen müssen, indem er ihre entwicklungsgeschichtliche Notwendigkeit und die in ihnen enthaltenen Keime des Neuen nachweist. Im Tre- und Quattrocento liegt der Schwerpunkt auf dem Werden, dem Ringen nach dem Ziel, im Cinquecento dagegen auf dem Erworbenen, Bleibenden, auf dem festen, reichen geistigen und künstlerischen Besitz. Die Ziele des Quattrocento lauteten praktisch: Perspektive, Anatomie, verfeinerte Farbe. Das Cinquecento formuliert seine Forderungen ganz abstrakt und theoretisch: Invenzione, decoro, grazia, oder nach den sprachlichen Postulaten Bembos: gravità und piacevolezza. Im Tre- und Quattrocento lernten die jungen Künstler in den Werkstätten älterer Meister die Grundlagen zu ihrer künftigen Tätigkeit. Im Cinquecento wurden die Akademien, die hohen Schulen der Kunst, gegründet. Diese war damit dem Handwerkerstand endgültig enthoben und mit höherer Weihe gestempelt; die Theorie hatte an Stelle der handwerklichen Praxis die Führung übernommen. Voran ging die mediceische Akademie der zeichnenden Künste (Academia del disegno), 1561 gegründet, am 1. I. 1562 eröffnet. Ihr folgten die Academia del disegno in Perugia (1573) und die Academia di S. Luca in Rom (1577, Satzungen 1595).

Im Cinquecento fußen Theorie und Praxis wie bisher auf dem plastischen Körperideal. Allein es ist im Grunde doch ein ganz anderes geworden, und auch seine Beziehungen zur Umgebung und seine farbigen Ausdruckswerte haben sich geändert. Man will nicht mehr die vorübergehende, ortsverändernde Bewegung, sondern die in sich beruhende, nur vom Körper selbst genährte. Das Ausdrucksmittel für dieses Ideal bildet die sog. Figura serpentinata, d. h. die die Bewegung des S versinnbildlichende Gestalt, bei der aber alle Teile genau gegeneinander ab-

gewogen sein müssen; Ansätze dazu bot schon Signorelli. Leonardo da Vinci gab in der Madonna auf der Anbetung der Könige das erste reine Beispiel dafür, und bei Michelangelo bildet sie den Angelpunkt seiner Kunst. Aus diesem alle Energieinsichsammeln und Verstärken geht nun ein neues Gefühl für den Körperumriß hervor: er muß einheitlich verlaufen, darf keine harten Ecken und Brüche, keine toten Geraden oder kleinlich gehäufte Kurven mehr bilden, er muß alle festen Formen zu einem geschlossenen, unlösbar gebundenen Ganzen vereinigen. Ein geringerer Aufwand an äußeren Motiven verbürgt jetzt eine stärkere Intensität der mit Eigenbewegung stärker gesättigten Erscheinung. Und solche in sich gesammelten Körper verlangen nun auch eine andere Art gegenseitiger Bindung: Das im weiten Raumstehen genügt nicht mehr, man will einen größeren Reichtum an festen Beziehungen. Piero della Francescas geometrische Raumgliederung war der Vorstoß zu dieser neuen Kompositionsart, aber sein Weg war für diese Zeit zu demonstrativ; seine Ziele werden jetzt vergeistigt und zugleich weiter ausgebildet. Hier wie dort fügen sich die Gruppen in geometrische Figuren ein, aber die Figuren, die sich aus cinquecentistischer Anschauung ergeben, sind umfassender. Sie begreifen nämlich nicht nur die handelnden Figuren in sich, sondern beziehen auch das Raumvolumen in ihren Umriß hinein. Und dieses Raumvolumen ist wiederum größer als bei der bewußt programmatischen Beschränkung Pieros. In der Kunsttheorie des 16. Jhhs. steht demgemäß die Lehre von der Komposition, die „invenzione" an erster Stelle, sie darf sogar als Schöpfung dieses Zeitalters eingeschätzt werden. Es ist bezeichnend für die Anforderungen, die man jetzt an den organischen engen Zusammenhang einer Bildkomposition stellt, daß die Kunsttheorie am Ende des Jahrhunderts zum Vergleich mit dem menschlichen Organismus gelangt; einfache geometrische, und zwar regelmäßige Figuren sollen der Komposition als Basis dienen; bei Piero della Francesca waren sie vielfach unregelmäßig und in weit größerer Zahl vorhanden als im Cinquecento. Die Folge ist nun eine straffe Zentralisierung, der sich alle Einzelrichtungen und Einzelbeziehungen unterzuordnen haben, der auch Lichtführung und Farbe unterworfen sind.

In weitgehendem Maße ist in der zweiten Hälfte des 16. Jhhs. die Praxis von der Theorie begleitet, und zwar wird diese zunächst durch ausübende Künstler vertreten. Aus der reichen Autorenliste, die Birch Hirschfeld zusammenstellt, seien außer Leonardos Malerbuch nur erwähnt: Vasaris Biographien (1550 und 1568) und Lomazzos Idea del Tempio della Pittura, das inhaltsreichste und umfassendste der rein theoretischen Literaturerzeugnisse. Dabei ist aber zu betonen, daß diese Theoretiker nicht Lehren von der Malerei erfinden, sondern nur die Gesamtanschauung ihrer Zeit zusammenfassen. Im 17. Jhh. werden dann die Künstler durch die gebildeten Laien abgelöst, und die Gesichtspunkte für die Kunstliteratur werden mehr und mehr historische, und die Führerliteratur nimmt im Großen und Ganzen die Stelle der Kunsttheorie ein.

Die Einleitungen in die Traktate von der Malerei enthalten alle ungefähr die nämlichen Grundgedanken: Ist die Malerei in erster Linie Naturnachahmung, so kann sie doch auch statt der Dinge selbst nur deren Ideen oder Vorstellungen versinnbildlichen. Um ihre Ziele, die Darstellung von Körper, Bewegung und Ausdruck zu erreichen, bedarf sie der Zeichnung, der Beleuchtung nach Licht und Schatten, der Formengebung durch die Farbe und der Komposition. Auf diesen Mitteln beruht die innere Gesetzmäßigkeit der Malerei, und durch diese erhält sie den Schein der Göttlichkeit. Das Kunstwerk soll in uns die nämlichen Effekte auslösen, die seinem Thema zu Grunde liegen; aber in erster Linie hat die Kunst Gefallen und Freude zu erwecken, daneben aber auch zu erziehen. Wesentlich Neues gegenüber dem klassischen Altertum sagen uns diese Ausführungen nicht.

Die Lehre von der Malerei im engeren Sinne gliedert nicht nach den schon genannten Darstellungsmitteln: Die Zeichnung ist das Erste und Letzte, d. h. zunächst die farblose Begrenzung der Form, für die es verschiedene Techniken gibt. Aber dann wird der Ausdruck „disegno" ganz allgemein auch identisch mit „idea", heißt also Plan, Vorstellung des Gegenstandes; er bedeutet somit zugleich poetischen Inhalt wie künstlerische Form. Aber die Zeichnung kann sich ohne Kenntnis der Proportionsgesetze nicht entfalten. Mit deren Hilfe suchte das Quattro-



204. Michelangelo, Sündenfall (Teil). Rom, Sixtina. Phot. Anderson.

cento der Körperproportionen überhaupt Herr zu werden und verband deshalb die anatomischen Studien mit Messungen. Aber das Cinquecento suchte mit Hilfe der Proportionen den Idealmenschen und stellte deshalb den Schönheitskanon auf; die höchste Schönheit des Menschenleibes sah das Cinquecento in den Götterfiguren: Apollo, Jupiter und Venus. Wieder sind also die Götter zu Idealen der Menschlichkeit geworden; die vollendete Leiblichkeit bürgt sichtbar für göttliche Eigenschaften, gleichviel ob es sich um die antike Götterwelt oder die höchsten Personen des christlichen Glaubens handelt. — Weil die Bewegung, d. h. die Gebärden Ausdruck dessen sind, was in der Seele des Menschen vorgeht, widmen ihr die Theoretiker seit Leonardo ausführliche Erörterungen, die alle in der Forderung der Mannigfaltigkeit und Deutlichkeit gipfeln. Für das Beleuchtungsproblem wird das Licht nach seiner Quelle und nach seiner Stärke untersucht und in verschiedene Kategorien geteilt. Hinsichtlich der Farben, deren Zahl sich für die Theoretiker seit Leonardo bedeutend vermehrte, ist hervorzuheben, daß man sie nicht als bloße Erscheinungsformen des Lichtes, sondern als Wirklichkeitsformen wertete und daß die Reinheit des immerhin reich abgestuften Lokaltons gefordert, die Bildung starker Kontraste aber abgelehnt wurde; mit der Bevorzugung von Komplementärwirkungen stand Leonardo noch allein. Die Theoretiker betrachteten die Farbengebung lediglich als gefälliges Nebeneinander von Farben; über das Beste, was die Praxis damals leistete, nämlich den verbindenden Grundton oder das Komponieren mit wenigen gegeneinander abgestimmten Farben, gingen sie achtlos hinweg. — Die Perspektive bleibt natürlich eine Hauptforderung der Theoretiker. Sie fußen auf der grundlegenden Errungenschaft des Quattrocento: dem Horizont und Augenpunkt; daß letzterer genau in der Mitte des Bildes liegen muß, ist für die Theoretiker eine ausgemachte Sache. Zur Konstruktion des perspektivischen Bildes benutzten sie nun zwei Wege, einmal den schon bekannten der Durchschneidung der Sehpyramide oder der Zentralprojektion. Als empfehlenswerter aber erwies sich der zweite schon von Alberti bekannte: die Verwendung des Distanzpunktes, den man freilich erst im 17. Jhh. richtig zu verwenden verstand. Im Besitz dieser Darstellungsmittel beschränkte sich die Malerei nun nicht auf die perspektivische Konstruktion innerhalb des geschlossenen Bildes, sondern sie entfaltete in Anknüpfung an die vortrefflichen Leistungen des Quattrocentos die Illusionsmalerei, die bald in der Theaterdekoration ein bedeutendes Wirkungsfeld erhielt.

Das Hauptanliegen der cinquecentistischen Kunsttheorie bildet nun aber die Komposition, und hier zeigt sich so recht der enge Zusammenhang zwischen Malerei und Poesie. Die „invenzione" ist der erste Schöpfungsakt des Künstlers; Dichter und Gelehrte rühmen sich, ihm Themata und Ideen zu geben, und je inhaltreicher und gelehrter sich ein Werk gibt, desto höher wird sein Schöpfer vom Kunsttheoretiker eingeschätzt. Der Inhalt ist natürlich ein Hauptanliegen, und die Programme der Theoretiker sind umfassend. Zunächst müssen sich die Themata und ihre Fassung ihrem Bestimmungsort anpassen; an diesen Punkt knüpfen seit dem Tridentinum nuditätenfeindliche Angriffe an. Dann aber werden diejenigen Themata hervorgehoben, welche heftige Affekte



205. G. Romano, Verklärung (Teil). Rom, Vatikan.
Phot. Alinari.

und Bewegungen darstellen und auslösen. In der Bevorzugung von Schlachten, Liebesszenen, Gastmählern, sowie Szenen schmerzlichen Inhalts meldet sich das fortgeschrittene Cinquecento. Ein wichtiges Kapitel bildet die „Nachahmung", d. h. die Einstellung zu den großen Meistern des Cinquecento. Raffael und Michelangelo sind die Leitsterne, jener als Verkünder menschlicher speziell weiblicher Schönheit, dieser als unübertroffenes Vorbild für Körperbewegung, die ganze Bewegungslehre ist vom Geiste Michelangelos durchdrungen; den Venezianern stehen die mittelitalienischen, am Ideal des disegno emporgewachsenen Theoretiker sehr skeptisch gegenüber. Correggio wird immerhin die hohe koloristische Fähigkeit zugestanden; aber seine steigende Wertschätzung in der Theorie und sein zunehmender Einfluß auf die Malerei in der zweiten Jahrhunderthälfte bedeuten eine tiefgreifende Wandlung in der künstlerischen Anschauung. — Die cinquecentistische Kunsttheorie führte nun den Anfänger nicht etwa vor die Natur, sondern vor die großen Meister der letzten Vergangenheit und vor die antiken und modernen Bildwerke; der Künstler vermöge, meinten die Theoretiker, das Beste zu leisten, wenn er das Beste, die persönliche Eigenart anderer Künstler erfasse und sich zu eigen mache, womit natürlich nur das Erlernen der Kunst, nicht das Kopieren von Bildseiten gemeint ist. Denselben eklektischen Standpunkt hat der Künstler aber auch vor der Natur einzunehmen, wenn anders er ideale Gestalten schaffen will; denn nie trägt ein Modell alle Züge der Vollkommenheit an sich. Die Kunsttheorie, wie sie im Vorhergehenden skizziert wurde, ist ein Erzeugnis der zweiten Hälfte des 16. Jhhs. und läßt die Wandlungen dieser Zeit erkennen. Aber ihre Betrachtung mußte trotzdem hier ihren Platz finden, weil sie die Anschauungen, aus denen die führenden Meister der Hochrenaissance schufen, zusammenfaßten und diese selbst zu Idealen erhoben. Es gilt daher für die Hochrenaissance wie für die auf sie folgenden Jahrzehnte, daß das künstlerische Ideal in plastischen Werten gesucht wird und daß alle malerischen Ausdrucksmittel nur plastische und räumlich klärende Aufgaben zu erfüllen haben. Das Gemälde, als dessen höchstes Lob naturalezza und vivezza, d. h. Überzeugungskraft des Vorgangs dramatische Lebendigkeit der Handlung gelten, ist jetzt gleichsam in ein höheres Dasein eingegangen, das durch die ideale Schönheit verklärt wird. Hatte sich im Quattrocento der Rationalismus auf die Eroberung des Diesseits geworfen, und sich als strenger, gewissenhafter Forscher ausgewiesen, so sucht er jetzt nach der großen, übersehbaren logisch gegliederten Form; er erzeugte im damaligen Künstlergeschlecht eine ganz erstaunliche bildliche Vorstellungsfähigkeit.

Mit seiner sich immer mehr steigernden Bautätigkeit (Julius II., Paul III., Julius III., Sixtus V.) hatte Rom den Malern die größten Aufgaben zu stellen: Fresken, dazu Altarbilder für die neuen Kirchen. Die dekorative Bedeutung nahm in dem Maße zu, als sich die Bauten vermehrten und an sie höhere Ansprüche gestellt wurden.

Das neue Dekorationssystem bedeutete einen logischen Einklang aller drei Künste und eine weitgehende Spezialisierung und Abwechslung der einzelnen Themata. Die Kirche hatte allerdings ihre festen Aufgaben; aber deren Lösungen wurden nach einem neuen Ideal durchgeführt. Es sei z. B. erwähnt, daß man in Florenz in den beiden mittelalterlichen

Kirchen Sta. Croce und Sta. Maria Novella die Altäre nach einem einheitlichen Schema durchgestaltete. Die Refektorien gingen vom herkömmlichen tiefernsten Thema des Abendmahls zu dramatischen Szenen, wie z. B. Mannalese, und zu prunkvollen Gastmählern über. Im Profanbau, den Schlössern und Palästen gehören die ruhmredigen Fresken dem großen beherrschenden Salone, während sich in den kleinern die Friese mit Historietten und Zierwerken ausbreiten. Dabei sei noch daran erinnert, daß Florenz an der flachen bemalten Holzdecke festhielt. An Umfang und an Reichtum der Beziehungen können es Vasaris Fresken im Palazzo Vecchio in Florenz mit ihrer allegorischen Verherrlichung von Großherzog Cosimo I. mit allen römischen Zyklen aufnehmen. Auch die Studierräume und Privatkapellen verlangten ihren besonderen Schmuck. Klar unterschied sich davon die Ausstattung der Villen; hier hatte die antike Götter- und Heldensage, die freie Natur, die Pflanzen- und Tierwelt ihre Heimstätte. Den Stanzen des Vatikans mit ihren gedanken- und beziehungsreichen Gemälden, die der Verherrlichung der Kirche und der regierenden Päpste dienten, stehen die Loggien mit zwar biblischen, aber von anmutigster antikisierender Dekoration begleiteten Bildern und die Villa Farnesina gegenüber. Wie fein kommt die verschiedenartige Stimmung der Gemächer der Engelsburg in ihren Fresken zum Ausdruck! Vasaris Fresken im Palazzo Vecchio in Florenz dienen der Ruhmsucht; ihre Allegorien sind so gesucht und tiefgründig, daß sie der Erklärung zum Verständnis bedürfen; der Schmuck der Gemächer in Villa Imperiale bei Pesaro dient vorzugsweise dem Genuß und der Freude. So lassen sich schließlich auch die Zuccarifresken im Schlosse zu Caprarola und in der Villa di Papa Giulio in Rom gegenüberstellen.

Eines aber haben die römischen Freskenzyklen vor den florentinischen voraus: die von Raffael und seinen unmittelbaren Schülern begonnene Verbindung von leichtem Stuck und Malerei als Fläche und als plastische und räumliche Illusion, und die reiche Mannigfaltigkeit in der Mischung von Erzählung und reiner Dekoration. Einen ganz besonderen Reiz gewähren die Einbindung der „Storiette" in Ornamentales und Figürliches zu einem Fries, die Anlage eines Gewölbes oder einer Decke und die Gliederung einer Wand. Die römische Malerei hatte hier das ursprüngliche Vorbild, Raffaels Loggien, stets gegenwärtig.

Entscheidend für diese cinquecentistische Dekorationsmalerei ist die Weiterbildung des sogenannten Illusionsstils. Das Quattrocento hatte ja die vorwiegend stoffliche, demgemäß flächenhafte Illusion des Mittelalters überwunden; seine Linearperspektive hatte die Wände und die Decke zu Ausblicken in andere Räume, ins Freie oder in die Luftregion geöffnet. Die Grenzen dieser Illusionsarchitektur pflegten klar bezeichnet zu sein, und die plastische Illusion (Figuren) war durch den Inhalt bedingt (Engel in Melozzos Sakristei) und deshalb in bescheidenem Maße verwendet worden. Die Verkürzung der in der Höhe befindlichen Figuren bereitete der Darstellung noch Schwierigkeiten (Melozzo). Die offene Decke bildete anscheinend noch die Ausnahme, während mit durchbrochenen Wänden schon sehr weit gegangen wurde. Als Zwischending zwischen Offenem und Geschlossenem mag das Laubgezweig erwähnt werden (Decke der Sala delle assi im Kastell zu Mailand).

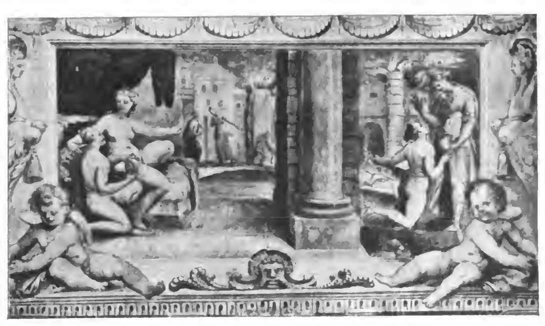
Das Cinquecento verstärkte die plastische Illusion in den führenden Gliederungen wie in den Einzelheiten, differenzierte das ganze Verzierungssystem, wechselte zwischen offenen und geschlossenen Teilen, steigerte die Verkürzungen und wirkte noch mit Beleuchtungsgegensätzen. Durch Verstärkung der Gegensätze von flach einerseits, plastisch und tiefenräumlich anderseits gewinnt die Dekoration in ihren einzelnen Teilen an Abwechslung. Dazu werden die einzelnen Faktoren in ihrem Funktionswert genauer umschrieben. Wenn z. B. Pinturicchio in den Fresken der Libreria zu Siena die gliedernden Bögen als Rahmen, aber auch als tiefe Hallen wertete, so



206. Raffaels Schüler, Dekoration der Loggien im Vatikan. Rom. Phot. Alinari.

gab Raffael den einfassenden Bögen in den Stanzenfresken nur die Tiefe eines quadratischen Pfeilers und sonst nur die Aufgabe der Einrahmung. Jetzt treten Säulen und Gebälk nach dem Vorbild der Baukunst stärker hervor (Fresken Sodomas in Siena; Decke Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle). Peruzzi unterstreicht an der Decke des Galatheasaals in der Villa Farnesina den Reliefcharakter seiner architektonischen Gliederung durch Schattengebung, zieht also auch die natürliche Lichtquelle in Betracht. Anderseits kommt aber auch das Leichte und Spielerische zu seinem Rechte. In der Villa Farnesina trennte Giovanni da Udine die Zwickel von den Stichkappen durch seine herrlichen Fruchtschnüre, und dachte sich die Flächen als freie Luft. In der Villa di Belcaro bei Siena wölbte Peruzzi eine Pergola über die Loggia, wohl in symmetrischer Anlage, aber leicht durchbrochen und mit Tieren durchsetzt; an der schon erwähnten Decke des Galatheasaals in der Villa Farnesina hat derselbe Maler die von Rahmen umschlossenen geometrischen Felder durchbrochen, um vor dem freien Himmel die Sternbilder zu zeigen (1511). Die einst von Girolamo da Treviso als Fries in einem Zimmer des Palazzo Venezia gemalten Herkulestaten fanden ihre Fortsetzung zunächst in Peruzzis mythologischem Fries eines Parterrezimmers in der Villa Farnesina. Die Trennung der einzelnen Szenen durch Bäume übernahm später Perino del Vaga für seinen Fries mit der Perseussage in einem Zimmer der Engelsburg. Noch sei erwähnt, mit welch genialem Geschick Raffael die Gewölbefelder seiner Loggien abwechslungsreich gestaltet; die vier kreuzweise angeordneten biblischen Bilder in ihren breiten, etwas vertieften Rahmen passen sich bald einem geschlossenen System von Grotesken und Lauben ein, oder sie wölben sich gurtartig vor dem freien Luftraum, den aufragende Säulen bezeichnen.

In Raffaels unmittelbarer Nachfolge kompliziert sich die Deckengliederung, d. h. ihre Teile vermannigfaltigen sich; zwischen Freskomalerei und Stuckrelief, Architektonischem und Figürlichem werden die Beziehungen immer reicher. Die Wände verwandeln sich mehr und mehr in dekorative Plastik. Sogar das große Fresko der Schlacht an der milvischen Brücke (Sala di Costantino, Vatikan) ist als Teppich aufgefaßt: bewegter Saum und umgerolltes Ende, und die Papstfiguren mit ihren Allegorien bedeuten vollends nichts anderes als gemalte Gruppen in vorgetäuschten Nischen. In der Sala del Consiglio in der Engelsburg reißt Perino del Vaga den Beschauer in einen wirren Taumel von lauter gemalten Gliederungen und statuarisch wie natürlich gemeinten Figuren hinein. Der



207. Perino del Vaga, Aus dem Märchen von Amor und Psyche. Rom, Engelsburg.

ursprüngliche Wandabschluß ist so gut wie ganz ausgeschaltet, während sich das Gewölbe durch die Ruhe seiner Gliederung auszeichnet. Die kompliziertere Anlage findet sich auch beim Gewölbe der „Sala della Biblioteca" ebenda und bei den Gewölben der Zimmer wie des Vestibüls im Kasino Pius IV. im vatikanischen Garten. Was damals mit rein linearperspektivischen Mitteln und schichtenmäßiger Entwicklung des Raumbildes überhaupt zu erreichen war, zeigten dann Vasari und seine Gehilfen im Farnese-Saal der Cancelleria: Während sich die gemalten Räume vertiefen, greifen ebenfalls nur gemalte Treppen scheinbar in den wirklichen Raum vor; so war die frühbarocke Raumverbindung auch auf dem Gebiet der Illusionsmalerei hergestellt.

Die Kuppelmalerei begnügte sich anfangs mit klaren architektonischen Begrenzungen, gab aber die Figuren in besserer Verkürzung als das Quattrocento (Raffaels Kuppel der Chigikapelle). Während nun Mantegna mit seiner Lösung (Reggia in Mantua) eine gewisse Nachfolge fand, brachte Correggio den unmittelbaren Ausblick in den freien Luftraum; freilich paßt sich die einheitliche Wolkenmasse, auf der seine himmlischen Heerscharen ruhen, allzu genau dem Umriß der Kuppelöffnung an, und himmlische und irdische Region sind noch scharf getrennt. Als nun Giulio Romano in der Sala dei Giganti im Palazzo del Te zu Mantua am Gewölbe den Olymp malen ließ, erreichte er durch Kombination der alten an Mantegna anknüpfenden mit der neuen von Correggio beeinflußten Auffassung nur ein unbefriedigendes und unverständliches Mischding, und die scheinbare malerische Freiheit des Gigantensturzes findet in der den Zimmerecken angepaßten Verteilung der Steinmassen wie der Figuren ihre peinlich fühlbaren Grenzen. Die Vollendung der Illusion mittels Durchdringung von Himmel und Erde war erst dem 17. Jhh. vorbehalten; das Cinquecento begnügte sich mit den Ansätzen dazu.

Zum Schluß mag als Beispiel einer fortlaufenden Ausmalung einer Villa mit dem reichen Wechsel der Themata, der Motive und Lösungen die Villa Imperiale bei Pesaro Erwähnung finden, um so mehr als die Bedeutung der daran tätigen Maler keine ausführliche Behandlung in späterem Zusammenhang rechtfertigen würde. Zu einer alten Sforzavilla baute Girolamo Genga aus Urbino (ca. 1476—1551) ca. 1530—1534 einen neuen Teil, nachdem die Instandsetzung des alten (seit 1522) vorgenommen worden war. Der Erbauer lieferte auch den Entwurf für das ganze Programm wie für die großen Historienbilder, die gewöhnlich teppichartig die Mitte des Gewölbes einnehmen, und ebenso für die Scheinarchitekturen; an diesen Teilen war er selbst ausführend beteiligt. Als Maler ist Genga nicht zu einer führenden Stellung gelangt. Seine ganze Kunst zeigt die verschiedensten unverarbeiteten Einflüsse. Von Signorelli, dem er bei den Fresken von Monteoliveto und wahrscheinlich auch in Orvieto behilflich war, wandte er sich Perugino zu, erfuhr dabei den Einfluß seines Mitschülers Raffael und unterwarf sich dann später auch dem Einfluß der florentinischen Problematiker. 1512 in Urbino in herzoglichen Diensten; 1514—1519 teilte er mit seinem Herrn dessen Verbannung in Mantua, erfuhr dann in Rom (1519)

den Einfluß von Raffaels Spätstil (Auferstehung Christi in Sta. Caterina di Funari). 1530 bis nach 1534 mit der Ausmalung der Villa Imperiale beschäftigt. Sonst war er seit seiner Rückkehr aus Rom (1522) fast ausschließlich als Baumeister tätig. Bei der Ausführung des Figürlichen hatte er als Gehilfen den Maler Raffaellino dal Colle (seit 1524 von Rom abwesend, gest. 1566; Gehilfe Giulio Romanos in Rom und Mantua; Hauptwerke in Citta di Castello). Ferner sind zu erwähnen: Francesco Menzocchi da Forli (ca. 1502–1574) aus dem Kreise Correggios, der ebenfalls an der Ausführung des Figürlichen beteiligt war, und der Ferrarese Battista Lutero, der Bruder Dosso Dossis, als Maler stimmungsvoller Landschaften. Leider sind gerade diese von Giuseppe Gennari größtenteils übermalt und z. T. auch ergänzt worden.



208. Raffael, Sibylle. Rom, Sta. Maria della Pace. Phot. Anderson.

Im Eidsaal öffnen sich die Wände auf Landschaften Gennaris. Putti heben eine am Gebälk befestigte Draperie. Eine Scheinarchitektur von Säulen und Gebälk (Muscheln mit Girlanden in den Stichkappen) vermitteln zur Decke, wo Putti mit einer Draperie das teppichartige Historienbild umsäumen. Der Karyatidensaal bietet das Beispiel einer vollständigen Auflösung der Wand in eine Landschaft, wobei laubumrankte Karyatiden, in regelmäßigen Abständen und in Entfernung vom Beschauer aufgestellt, eine Pergola aus Zweigen tragen; auf diesen ruht, wiederum als Teppich, das Fresko mit dem Triumph Francesco Marias I. Auch im Halbbüstenzimmer öffnen sich die Wände breit nach anmutigen Landschaften. Auf dem übrig bleibenden dünnen Gebälk und den zierlichen Wandpfeilern ruht das geschlossene Gewölbe: gemalte Muscheln und Büsten als Lünettenfüllung, Grotesken für die Stichkappen, Allegorien und Planeten in den Zwickeln, in dem ovalen, von einer Fruchtgirlande umsäumten offenen Spiegel die „Krönung Karls V." als längsachteckiger ausgespannter Teppich. Anspruchsvoller, als der Name vermuten läßt, ist das Gabinetto dekoriert. Die architektonische Gliederung der Wand benützt die Karyatiden aus Raffaels Heliodorzimmer, dazu Trophäenreliefs. Mit aller ihnen eigenen Zierlichkeit umsäumen Grotesken und Ovalbildchen den rechteckigen Spiegel mit seinem Historienbild. Die Camera degli Amorini verwandelt sich in ein luftiges Gartenhaus, dessen tragende Teile aus Girlanden bestehen. Ausblicke in angrenzende Lauben sind von Nischen mit Statuen flankiert. Luteris Landschaftskunst zeigt sich hier von der besten Seite. Zwickel und Stichkappen lösen sich in anmutiges Geflecht auf, in welchem als Bezeichnung der Lünettenfelder Amorinen gemalt sind. Das Zimmer der Herkulestaten befolgt im wesentlichen das gleiche Prinzip, nur ist das anmutige Pergolamotiv auf einen festen Sockel mit gemalten Reliefs gehoben und dazu an bestimmten Stellen von geschlossenen Wandflächen mit eingelassenen Bildern flankiert. (Diese „pompejanische" Dekorationsart konnte Genga in Raffaels Badezimmer des Kardinals Bibbiena gesehen haben.) Die darüber befindlichen Lünetten enthalten die Taten des Herkules; sonst sind die Lünetten zur offenen Durchsicht gezogen, und Zwickel wie Kappen den duftigen Grotesken überlassen. Die stark übermalte Sala Grande öffnet sich auf Balkone und Landschaften; zwischen den Pilastern vertieft sich die Wand zu flachen Nischen für die in Chiaroscuro gemalten Flußgötter. In der Sala della Calunnia

triumphieren die Linearperspektive und die Lichtführung: die Wände öffnen sich zu weiten halbrunden Exedren mit allegorischen Gruppen, die sich hell vom dunkeln Grunde abheben. Gemalte Statuen treten vor ihre Nischen heraus. — Für Vasaris weitläufige Ausmalung der Gemächer im Palazzo Vecchio in Florenz mögen dessen eigene Beschreibungen als Führer dienen.

In der kurzen Epoche, die sich ungefähr zwischen 1500 und 1520 abspielt und die den Namen „Hochrenaissance“ trägt, werden die neuen Ideale der Komposition und Formenauffassung, der Farbe und Linie, der Räumlichkeit und des Tons geprägt. Rom erwirbt sich schon jetzt in Mittelitalien rasch die Führung für das ganze Jahrhundert; die großen Aufgaben, die dort erdacht wurden, bedurften auch der bedeutendsten Kräfte. Aber Florenz vermag sich als Kunststadt noch zu behaupten. Drei führende Meister beherrschen diese Epoche fast ausschließlich; jeder hat aus eigenen, durch seine Herkunft bedingten Voraussetzungen heraus an der Bildung dieses Ideals mitgearbeitet; einer von ihnen, Leonardo da Vinci, ist Toskaner, aber in Florenz zum Künstler herangebildet, der zweite, Michelangelo Buonarroti, ist selbst Florentiner und hat seine Tätigkeit im wesentlichen zwischen Rom und Florenz geteilt. Der dritte, Raffaelo Sanzio, stammt aus den umbrischen Marken, holte sich in Florenz Vielseitigkeit und begründete in Rom seinen Weltruhm.

Wölfflins Analyse der „klassischen Kunst“ ist auch heute noch grundlegend; durch ihre Gegenüberstellung mit dem ausgehenden Quattrocento gewinnt sie ganz besonders an Klarheit und Schärfe des Urteils. Unsere Aufgabe bestand nun nicht sowohl in der Betonung des Trennenden als auch der Unterstreichung des Verbindenden und in der Scheidung dessen, was dem Cinquecento im allgemeinen und der Klassik im besonderen angehört. Unter Hinweis auf die letzten Kapitel bei Wölfflin, die von neuer Schönheit und neuer Bildform handeln, und auf unsere nachfolgende eingehende Betrachtung der Hauptmeister müssen wir uns hier mit einer skizzierenden Darlegung der Hauptzüge begnügen. Der Zug zum Einfachen und Großen läutert sich in der vollkommenen Klarheit der Aufbaues. Alle Freude am Vollen, Rauschenden und Prächtigen ordnet sich dem Gesetz der Übersichtlichkeit und Logik unter. Gleich als ob man die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen erschöpft hätte, will man nur das Vollkommene; in die großen Historien wird nicht mehr jedes beliebige „interessante“ Modell zugelassen, sondern der Künstler trifft eine strenge Auswahl dessen, was in die feierliche Versammlung hineingehört. Nicht die prunkvoll überladene Kleidung, nicht der knospenhafte Reiz der Jugend und nicht die Kuriosität der asketischen Verwüstung verbürgen mehr den Eintritt in die geheiligten Bezirke sublimster Raumrechnungen, sondern voll erblühte ebenmäßige Schönheit, eine mit getragener Würde gepaarte Kraft, das kultivierte Schreiten und Gestikulieren, und ebensosehr die allgemeine, wenn auch abgestufte Anteilnahme am Vorgang. Werden die Gemälde im allgemeinen in der Figurenzahl beschränkt, so sagt dafür jede einzelne Figur bedeutend mehr als früher. Nur soweit haben die Figuren Daseinsrecht, als sie sich als Faktoren in der Kompositionsrechnung verwerten lassen. Und diese Rechnung wird mit kristallener Klarheit herausgehoben und durchgeführt. Sie erstreckt sich auf die Einordnung der Erzählung im Wandfeld, auf die Abmeßbarkeit des architektonischen wie landschaftlichen Raumes und auf den Einklang zwischen Figuren und Baulichem; letzteres hat ja die Aufgabe, die Würde der Figuren zu steigern. Diese feine Kompositionsrechnung umfaßt natürlich auch alle Beziehungen von Gestalt zu Gestalt, und bedeutet innerhalb der Einzelfigur die Abwägung der einzelnen Richtungen, besonders das Ausmaß von Horizontal und Vertikal, in der ganzen Gestalt wie im Gesicht und der Kleidung; sie dehnt sich auf die Wahl und Verteilung der Farben, der Lichter und Schatten aus und ordnet sie dem Gesetz klarer Einfachheit ein. Die menschliche Gestalt idealisiert sich; an Stelle des interessanten Individuums tritt der veredelte Typus. Selbst das Bildnis macht diese Entwicklung mit, indem die Maler, und nach

ihnen die Theoretiker den krassen, jedes Detail aufspürenden Realismus überwinden und den Menschen als Charakter und als Produkt seiner Lebensstellung auffassen. Das Einmalige und Zufällige wird zum Allgemeinen und Bleibenden. Das, was einen Menschen über den anderen hinaushebt: Würde, Klugheit, Willensstärke und Geistesbildung, das soll im Bildnis erschaut werden. Das Porträt wird zum Denkmal. Natürlich waren die Maler beim Bildnis an die Zeittracht gebunden; diese hatte aber selbst die künstlerische Wandlung vom Dünnen, Zarten, Spröden zum Ruhigen und Festen, Vollen und Schweren durchgemacht. Fliegende Knittergewänder, wehende Schleier und flatternde Haare verschwinden vor weich fallenden Gewändern und glatten Scheiteln. Alles Spröde und Harte verwandelt sich nunmehr in klangreiche Fülle. Aber im allgemeinen bevorzugte man jetzt die von der Betrachtung antiker Kunstwerke gebotene ideale Gewandung, die allen Absichten des Kontraposts leicht gehorchte. Daneben ging aber auch das



207. Raffael, Heilige Katharina. London. Brit. Mus.

später von den Theoretikern zur Pflicht gemachte antiquarische und archäologische Studium, mit dessen Hilfe die geschichtlichen Darstellungen auch geschichtlichen Wert glaubten beanspruchen zu können.

Die Entwicklung der Quattrocentomalerei hatte ja auf die Eroberung des Raums, der Form und der Beleuchtung abgezielt; ohne diese mühevolle Vorarbeit wäre die Hochrenaissance undenkbar. Aber diese klärt nun das Verhältnis der Figuren zum Raum; sie duldet weder das Verzetteln noch Versperren. Sie ordnet die Beziehungen auf Grund einer dem Thema innewohnenden Logik. Die Klassik betont ebenso stark auch das plastische Ideal, aber viel folgerichtiger und zielbewußter als das Quattrocento; jene verschwommenen Übergänge von flachem Relief zu einer mit allen Mitteln erzwungenen Dreidimensionalität fallen fort. Der Eindruck der Vollkörperlichkeit der menschlichen Gestalt wird mit ruhigeren, gleichmäßigeren und wesentlicheren Ausdruckswerten erreicht: die Maler bringen nur wenige, aber maßgebende Richtungen und Linien und führende Formen, welche ebensosehr dem Tiefeneindruck wie der Flächenausbreitung gerecht werden. Rückgrat der körperlichen Wirkung bildet der jetzt zum Gesetz erhobene Kontrapost, d. h. der Ausgleich des Körpergewichts bei ungleicher Lage der Glieder (s. o.). Als Musterbeispiele mögen schon hier Raffaels heilige Katharina und Michelangelos Figuren an der Decke der

Sixtinischen Kapelle genannt werden. Überhaupt würdigt man die Schönheit des nackten Körpers weit mehr als früher; man stellte ihn häufiger dar, und damit näherte sich die Hochrenaissance dem klassischen Altertum so sehr, daß sie „eine Zeitlang Auge in Auge sahen". Das neue Ideal fand in der klassischen Skulptur seine Bestätigung, und die Ausstattung der Paläste und Villen mit heiteren mythologischen Szenen bedeutete den Kultus der idealen Nacktheit. Die Statuen und Reliefs zeigten die ideale Schönheit; Vitruv lehrte die Proportionen.

Die Plastizität findet in der Modellierung, d. h. Belichtung ihre Förderung; aber diese Lichtführung muß den großzügigen Aufbau und die Stärke der Form betonen, sie darf nicht mehr planlos umherirren und den organischen Zusammenhang zerreißen. So dient auch die Farbe, in starken, eindrücklichen Flächen (natürlich mit Abtönung) aufgetragen, zur Klärung der Einzelfigur wie des großen Historienbildes. Raffael betont den symmetrischen Bau seiner Stanzenfresken mittels der Komplementärfarben.

Die Schaffung der wissenschaftlichen Grundlage durch Leonardo da Vinci.

Im Dreigestirn der weltberühmten Hochrenaissancemaler ist Leonardo der älteste, er hat ungefähr zwei Jahrzehnte lang die Entwicklung der florentinischen Malerei in der zweiten Jahrhunderthälfte erlebt. Rein chronologisch betrachtet, müßte seine Wirksamkeit noch dem letzten Hauptabschnitt eingereiht werden; denn eine Reihe seiner bedeutendsten Werke entstand vor der Jahrhundertwende, und die späteren uns bekannten drängen sich ins erste Jahrzehnt des Cinquecento zusammen. Aber auch rein küstlerische Beobachtungen zeigen ihn noch tief im Quattrocento verwurzelt; seine Auffassung geht in Theorie und Praxis auf möglichst große Mannigfaltigkeit aus; nach Leonardos Anleitung und nach seinen Ausführungen soll der Künstler Herr der Natur sein. Aber zu dieser souveränen Stellung gelangt er nur durch sorgsamste und gewissenhafteste Beobachtungen der Objekte und der Vorgänge in der Natur. Nichts hat Wert, das nicht durch eigene Erfahrung erworben wurde. Leonardo war nicht nur Künstler, nicht nur Maler, Plastiker, Architekt und Musiker, sondern auch Forscher und Denker. Er erhebt den florentinischen Forscher- und Experimentiergeist zur Universalität. An der Persönlichkeit Leonardos haben die Naturwissenschaften, die Medizin und die mathematischen Wissenschaften noch weit größeren Anteil als die bildenden Künste; Leonardos Entwicklung entschied sich zu ihren Gunsten. Die Schilderung der Universalität muß freilich den Leonardo-Monographien vorbehalten bleiben; aber so wie die Dinge nun einmal sind, läßt sich der Maler vom Theoretiker und dieser vom Forscher und Denker nicht trennen. Von keinem großen Maler der neueren Zeit haben sich so wenige beglaubigte Gemälde erhalten wie von Leonardo. Ergänzend tritt freilich eine Fülle von Zeichnungen in Blei, Feder, Kreide und Rötel hinzu, die über künstlerische Absichten und den reichen Entwicklungsgang einmal gefaßter Aufgaben unterrichten; viele von ihnen müssen uns nebst den Schulkopien verlorne Werke des Meisters ersetzen. Die Grundlage zum Verständnis seiner Kunst bietet aber erst das sogenannte Buch von der Malerei, eine in Abschriften erhaltene, äußerst umfangreiche Sammlung von Bemerkungen und Erörterungen, die als Bausteine zu einer umfassenden Theorie der Malkunst dienen sollen und den schlagenden Beweis der naturwissenschaftlichen Grundlage von Leonardos Kunst liefern. Albertis vereinzelte Anleitungen für Maler baute Leonardo zu einem durchaus systematischen Unterricht aus; nicht nur, daß er vom Maler Allseitigkeit verlangt, sondern er vermittelt ihm die nötigen Kenntnisse, um zu dieser Allseitigkeit zu gelangen.



210. Leonardo, Hieronymus (Teil). Rom, Vatikan.
Phot. Alinari.

Indem er bei allen Beobachtungen nach der Ursache fragt, gelangt er zur Schaffung der naturwissenschaftlichen Grundlage für die Malerei; durch sein unermüdliches Streben nach Naturerkenntnis auf experimentell methodischem Wege hat er der Kunst diejenigen Grundlagen geliefert, die allein Wahrheit und bleibenden Wert verbürgen. Leonardo verlangt vom Künstler vollstes Verständnis der Naturerscheinung, und jede künstlerische Schöpfung soll an Hand des Naturvorbilds überprüft werden. Durch die ungeheure Weite seines Gesichtskreises hat er die Wissenschaften gefördert und die Grundlage der darstellenden Künste erweitert und gefestigt. Als erster stellte er die inneren Organe des menschlichen Körpers richtig dar; als erster trieb er vergleichende Anatomie und Physiologie. Wie kein Künstler vor ihm ist Leonardo der Schädelbildung und dem Ausdruck, namentlich aber den Profillinien bei Alter und Jugend, Mann und Weib nachgegangen; zahlreiche Blätter enthalten solche interessante Profilstudien; da erfaßt er die Zartheit und Lieblichkeit der weiblichen Erscheinung genau so trefflich wie die Schönheit des Jünglings und die reich modellierten bewegten Züge des Greises. Gefurchte Stirnen, Hakennasen, vorgeschobene Unterlippen, vorspringendes Kinn in Profilansichten, überhängende Nasen, breiter, fest geschlossener Mund mit scharfen Mundwinkeln, aber auch die sonnige Schönheit des jugendlichen Antlitzes und der Reiz geschmeidiger Bewegungen, die verklärte Mutterfreude der Madonna, sinnvolles Neigen des Kopfs und frisches Gradeausblicken, all das sind die Elemente, mit welchen Leonardo die willkürliche und unsystematische Typensammlung des Quattrocento überwand. Solche Interessen führten ihn auch zur Darstellung von Karikaturen — von seinen Charakterköpfen zu diesen ist kein großer Schritt mehr — und zu jugendlichen Wesen, die aus beiden Geschlechtern gemischt sind.

Der Wert von Leonardos Malerbuch bleibt ein unermeßlicher, mögen auch die Erfahrungen seiner Vorgänger darin mit aufgenommen sein, mögen auch einzelne Schlußfolgerungen veraltet, mögen einzelne Vorschriften selbstverständlich und pedantisch erscheinen.

Leonardo verwirft alles An-der-Oberfläche-haften-Bleiben, alles Sammeln von auffallenden Äußerlichkeiten. Eine überzeugende Darstellung des menschlichen Körpers ist nur möglich, wenn bei jeder Bewegung die Verlängerungen, Verkürzungen, Spannungen und Schlaffheiten beobachtet, wenn die Maßverschiedenheiten der Gliedmaßen bei den verschiedenen Altern aufs genaueste untersucht werden. Studien über das Gleichgewicht des Körpers haben jeder Bewegungsdarstellung vorauszugehen. Verdeutlichung des Sinnes jeder Handlung sei der Zweck jeder Aktion, und darum dürfen die Falten die Glieder nicht zerschneiden, sondern sie haben sie in ihrer Funktion zu unterstützen, ideale Gewandung gelangt zu neuer Wertschätzung. Nur die vollste Beherrschung aller Bewegungsmöglichkeiten verbürgt künstlerisch wertvolle Kompositionen. Leonardo ist der erste, der theoretisch von der Bewegung handelt. Mensch und Seele bilden die Hauptthemata der Kunst; Bewegung



211. Leonardo, Madonna i. d. Grotte (Teil). Paris, Louvre.
Phot. Alinari.

und Mienen sollen dem Seelenzustand der an der Handlung Beteiligten entsprechen, und um dieses höchste Ziel zu erreichen, soll der Maler unablässig die Menschen in ihrem Tun beobachten, ihre Stellungen und Mienen rasch aufzeichnen und hernach die Beobachtungen am Modell nachprüfen. Mit seinem Rüstzeug von Kenntnissen seelischer Reflexe im Körperlichen hob er sein Abendmahl so weit über die gleichen Darstellungen seiner Vorgänger hinaus. Wohl soll der Maler seine Gruppen durch Gegensätze in Alter, Haltung, Tracht der Figuren beleben, aber diesen Verschiedenheiten soll der Ausgleich nicht mangeln.

Auch darin spricht aus ihm der Florentiner, daß er die Reliefwirkung einer Gestalt höher als ihre Farbigkeit einschätzt; alle dunkle Profilierung ist unkünstlerisch; durch Licht und Schatten, die weich ineinander verlaufen sollen, müssen sich die Figuren vom Hintergrund abheben. Sein Helldunkel ist durchaus plastischer Natur; um plastischer Formengebung willen lichtet er die Schatten durch Halblichter und Reflexe auf. Im „Malerbuch" erörtert Leonardo mehr Farbprobleme, als in seinen nachweisbaren Werken zur Anwendung kamen. Erschöpfend handelt er über Reflexlichter; in Ergänzung der Tat Piero della Francescas verfaßte er als erster eine ausführliche Schattenkonstruktionslehre. Er beobachtete, wie die Farben sich gegenseitig steigern können, wie eine Farbe an der Grenze einer anderen besonders stark wirken kann, wie das Volumen durch Überstrahlung aufgezehrt wird, und wie eine Gestalt im Nebel größer erscheint als sonst. Er ahnt die Bedeutung der Komplementärfarben, und aus dem Satz, jede Farbe komme nur auf der Lichtseite eines Körpers im vollsten Maße zur Geltung, möchte man vermuten, Leonardo habe auch den Lichtcharakter der Farbe geahnt. Blaue Schatten auf weißen Körpern sind ihm durchaus geläufig, und wie ein Künstler des 19. Jhhs. verlangt er, daß Figuren, die als im Freien befindlich dargestellt sind, auch im Freien, d. h. in diffusem Licht gemalt werden. „Ein schönes Schauspiel gibt die Sonne, wenn sie im Untergang steht und alle hohen Gebäude der Städte und Ortschaften sowie die hohen Bäume im freien Feld beleuchtet und mit ihrer Farbe färbt. — Was sich von diesen Dingen aus der Tiefe erhebt, wird von den Sonnenstrahlen getroffen und färbt sich, wie gesagt, in deren Farbe. Du mußt daher die Farbe nehmen, mit der du die Sonne malst, und hast davon in alle die andern hellen Farben zu tun, mit welchen du deinen Körpern Licht gibst." (Buch von der Malerei, ed. Ludwig, Nr. 479.) In eingehendster Weise erörtert er die Luftperspektive und gibt sich über alle möglichen Beleuchtungen genaueste Rechenschaft, d. h. er stellt als erster seine Untersuchungen über das Licht auf physikalische Grundlage. Seine grundlegenden Beobachtungen an Pflanzen hinzugenommen, läßt sich sagen, Leonardo sei der erste Theoretiker der Landschaftsmalerei gewesen; Beobachtungen von Seestürmen und Gewittern trägt er mit hinreißender Anschaulichkeit vor. Nachtstücke sind durch Feuerbeleuchtung zu erhellen: auch darin deutet Leonardo auf das 17. Jahrhundert voraus. Auf Leonardos Ausführungen baute Giovanni Paolo Lomazzo seinen „Frattato dell'arte della Pittura, Scultura et Architettura" und seine „Idea del Tempio della Pittura" auf (Milano 1585, 1590). Er bildet seine Kompositionslehre weiter aus, verzichtet aber auf die strenge Naturbeobachtung Leonardos.

Hat Leonardo der Malerei nur Handlangerdienste geleistet? Hat er sich damit begnügt, den Umfang der von den Florentinern gemachten Forschungsresultate durch Präzision zu vertiefen und durch Neues zu erweitern? — Einzelne Lehrsätze des Traktats beanspruchen die Bedeutung prinzipiell neuer Anschauungen; dazu gehören vor allem die Einheit von Empfindung

und Aktion, der harmonische Ausgleich der Gruppen, der nur schrittweise und durch fortgesetzte Versuche zu erreichen ist, gehört die Echtheit von Körper und Gewand und die Hervorhebung des Kontraposts, die Ablehnung bunter Schaupracht und synchronistischer Darstellungen mit verschiedenem Augenpunkt, die Ablehnung der Gleichförmigkeit, in welcher nur der Maler sich spiegle, und vieler anderer quattrocentistischer Eigenarten. Auch der Hinweis auf die klassische Kunst als Muster organischer Durchführung der Gewandung mag symptomatisch gewertet werden. Dasjenige aber, was ihn am sinnfälligsten zum Cinquecentomeister erhebt, die natürlich inhaltlich begründete, einfach geometrische Bildkonstruktion mit Raumpyramide auf Kreisgrundriß oder die nach geometrischer Teilung vorgenommene Gruppierung einer größeren Figurenzahl, das zeigen nur seine Werke.



212. Leonardo, Madonna und Katze. London. (Nach Seidlitz.)

Damit, daß Leonardo alle Voraussetzungen naturwahrer Darstellung ab ovo erörterte und in seinen Werken zur Anschauung brachte, drang er viel tiefer in die Gesetze der darstellenden Künste ein als die übrigen Quattrocentisten, und aus diesen bis jetzt höchstens geahnten aber nicht erschlossenen Tiefen holte er die Kraft, der Kunst mit neuen Darstellungsmitteln auch neue, klare, feste und großzügige Gesetze zu geben.

Biographisches. 1. Jugendzeit. Leonardo — früher Lionardo geschrieben — wurde 1452 in Vinci bei Empoli als Sohn des Notars Piero da Vinci (gest. 1504) und eines Bauernmädchens namens Caterina geboren; seine früheste Jugend verbrachte er im Hause der Großeltern in Vinci. Im Laufe der sechziger Jahre mochte er nach Florenz übergesiedelt und ins Atelier Verrocchios eingetreten sein; 1472 wurde er in die Compagnia di S. Luca eingeschrieben. Im Atelier Verrocchios, in welchem er noch 1476 nachzuweisen ist, übte er sich nach Vasaris Mitteilung in Malerei und Plastik. Erhalten sind nur der ebenfalls umstrittene Engel auf dem Taufbild Verrocchios und die 1473 datierte Federzeichnung. Verloren sind der Karton mit Adam und Eva sowie das Medusenhaupt, beides nach Vasaris Erzählung Wunderwerke des Realismus. Zu Ende 1478 begann Leonardo zwei Madonnenbilder: mit diesen jetzt verlornen Werken dürfen wohl die Zeichnungen für die „Madonna del gatto“ und die „Madonna del fiore“ in Zusammenhang gebracht werden. In der Madonna der Münchner Pinakothek sieht die Forschung heute eine cinquecentistische Kopie eines verlornen Originals. Der Auftrag für ein Altarbild in der Bernhardskapelle des Palazzo Vecchio war 1477 an Piero Pollajuolo übertragen worden. 1478 erhielt ihn Leonardo; Zeichnungen beweisen, daß sich Leonardo an die Arbeit machte, am 15. III. 1478 erfolgten sogar Zahlungen, aber Leonardo führte das Werk anscheinend nie aus; an seine Stelle traten 1483 Domenico und später Ridolfo Ghirlandajo. Kein anderes Interesse als das des Ausdrucksrealismus mag ihn bestimmt haben, den am 23. XII. 1479 gehängten Baccio Bandini, einen Teilnehmer der Pazziverschwörung, nach der Exekution zu zeichnen. 1481 übernahm er von den Mönchen von S. Donato di Scopeto den Auftrag für ein Altarbild; es handelt sich um die unvollendete Anbetung der Könige (Uffizien), in welcher er nach seinem ersten Mailänder Aufenthalt nur noch einige Figuren und Gruppen im Hintergrund hinzufügte.

2. Mailänder Aufenthalt. Mitteilungen über die Regierungstätigkeit des Herzogs Lodovico il Moro mochten Leonardo veranlaßt haben, sich diesem Fürsten in einem langen Schreiben in erster Linie als Techniker und Ingenieur zu empfehlen. Wahrscheinlich berief ihn dieser eigens zur Herstellung des großen Reiterdenkmals für Francesco Sforza. Die Übersiedelung fiel wohl in das Ende 1482. Am 28. IX. 1481 war nämlich Leonardo noch in Florenz. Einige Zeit vor dem 25. IV. 1482 mußte er in Mailand sein; denn an diesem Tage wurde der Kontrakt mit der Confraternità della Madonna della Concezione für ein Altarbild unterzeichnet; es handelt sich um die Madonna in der Felsgrotte, die Leonardo zusammen mit den Brüdern Ambrogio und Evangelista de Preda erst

1508 vollendete. Dieses Altarbild, das so deutlich das Gepräge Predas zeigt, befindet sich heute in der National Gallery in London; zu diesen gehören die im Vertrag ausdrücklich genannten Musikengel von Ambrogio de Preda. Die Madonna in der Felsgrotte im Louvre (Vièrge aux rochers) dagegen ist eine Originalschöpfung von Leonardos Hand (Tafel V). Nach Poggis ansprechender Vermutung stand sie ursprünglich auf dem Hochaltar, wurde dann aber von der Confraternità dem französischen Geschäftsträger in Mailand, Herrn von Chaumont, 1506 gegen eine Replik (Londoner Exemplar, 1508 vollendet) überlassen; denn sie befand sich seit der Zeit Franz' I. in Frankreich; das Londoner Exemplar dagegen wurde 1584, 1674 und 1784 auf dem Altar der Bruderschaft gesehen und beschrieben; seit 1785 in England, seit 1880 in der National-Gallery in London.

Am Mailänder Hof konnte Leonardo seine vielseitigen Gaben entfalten: als Ingenieur und Techniker war er dem Herzog bei der Bebauung des Landes und einer Reihe von Bauwerken von Nutzen. Als vortrefflicher Musiker fand er ebenda die geeignete Umgebung. Auch die Anordnung prunkvoller Feste und die Leitung von Schaustellungen lag in seiner Hand. Hier dürfte Leonardo das umfangreiche Material zum Trattato della pittura verfaßt haben, von welchem schon im 16. Jhh. zahlreiche Abschriften verfaßt wurden. Juli 1487 bis Januar 1488, ebenso Mai 1490 war er mit dem Modell für den Vierungsturm des Mailänder Doms beschäftigt; im Juni 1490 war er mit dem Sienesen Francesco di Giorgio Martini in Pavia, um über den dortigen Dombau zu beraten, später war er mit Projekten für den Umbau des Doms von Piacenza beauftragt. Im Januar 1491 ordnete er die Giostra des Galeazzo Sanseverino für die Doppelhochzeit der Beatrice d'Este und Bianca Sforza an. Als Dekorateur war er in den Schlössern von Pavia und Vigevano tätig; 1498 malte er im Kastell zu Mailand die Sala delle assi aus: verschlungenes Gezweig mit Bändern und Wappen (vollständig erneuert). Die Bildnisse der Cecilia Gallerani und Lucrezia Crivelli haben als verloren zu gelten. Im Jahr 1495 war er zum erstenmal im Refektorium von Sta. Maria della Grazie tätig: Bildnisse des Herzogspaars mit den Söhnen Massimiliano und Francesco in der großen Kreuzigung des Donato Montorfano (schlecht erhalten). Gegenüber befindet sich das Abendmahl, begonnen wahrscheinlich nach 1495, fertig 1498. Über den Fortgang der Arbeit berichten Bausello und Vasari. Letzterer nahm in die Ausgabe von 1564 die Anekdote mit dem Prior auf Grund von Giraldi Cinthios Discorsi intorno al Comporre dei Romanzi. Venezia 1554. Zu diesem Fresko sind Vorstudien zu der Komposition als Ganzes wie zu einzelnen Apostelköpfen erhalten, dagegen keine eigentlichen Kartons. Über dem Abendmahl befinden sich drei Lünetten mit Wappenschildern in Girlanden. Da Leonardo sein Werk in Öltempera auf die Mauer malte, setzte der Verfall durch Abblättern der Farbe schon sehr bald ein (1517). Wiederholte Restaurierungen (1726, 1770 und 1854—55) suchten zu retten, was zu retten war; die einzig einwandfreie Restaurierung (Reinigung von Schmutz und Übermalung und Befestigung der gelockerten Teilchen) nahm 1908 Luigi Cavenaghi vor. Dabei stellte sich heraus, daß die Köpfe der Apostel fast gar keine Übermalung zeigten. Daß das Abendmahl als klassisch galt, beweisen die ungezählten Kopien, deren Menge um so verständlicher erscheint, als ja der Verfall des Originals augenscheinlich war. Das Mißlingen des Gusses des Bronzedenkmals, der Einfall der Franzosen und die damit verbundene Gefangennahme des Herzogs veranlaßten Leonardo, Ende 1499 Mailand zu verlassen. Als Schüler hatten sich ihm angeschlossen: Francesco Melzi (geb. ca. 1493, gest. 1570; er hat später den Meister nach Rom und nach Florenz begleitet, und Salai (zuerst 1494 erwähnt, fast immer in der Umgebung Leonardos; vielleicht identisch mit Gian Giacomo dei Caprotti).

3. Florentiner Aufenthalt, 1500—1506. Im März 1500 weilte Leonardo in der Eigenschaft eines Kriegsingenieurs in Venedig; im Februar oder März war er in Mantua und zeichnete daselbst das Bildnis der Markgräfin Isabella in roter und schwarzer Kreide. Am 24. April 1500 war Leonardo in Florenz anwesend. Über seine Tätigkeit gibt der Briefwechsel zwischen der Markgräfin Isabella d'Este und Fra Pietro da Novellara (März bis April 1501) den besten Aufschluß. Wir erfahren daraus, daß die Markgräfin umsonst auf ein Werk aus der Hand des Künstlers, nämlich das Bildchen eines Jesusknaben, wartete, weil er andere Aufträge hinzog und seine künstlerische Tätigkeit oft durch mathematische Studien unterbrach; damals fertigte er plastische Modelle für regelmäßige und unregelmäßige Körper. Nebenher gingen eingehende anatomische Studien, die er im Hospital von Sta. Maria Nuova an sezierten Leichen vornahm. Eine „Madonna dei fusi" für Florimond Robertet, ebenso ein Bildnis der Ginevra dei Benci (1500) sind verloren. Sein Hauptwerk war die heilige Anna Selbdritt. Im Jahr 1501 entstand der heute verlorene Karton zum Louvrebild, das er in dieser oder erst in der zweiten Mailänder Periode mit Hilfe von Schülern ausführte. Der etwas abweichende Karton der Royal Academy in London ist wohl ungefähr gleichzeitig entstanden. Dieses Werk war als Altarbild für die SS. Annunziata bestimmt; da Leonardo den Karton mit nach Mailand nahm, führten 1503 und 1505 Filippino Lippi und Perugino den Auftrag aus. Im Sommer 1502 unternahm Leonardo eine ingenieurwissenschaftliche Reise: in Piombino besichtigte er die Austrocknung der Sümpfe, traf dann Vitellozzo Vitelli bei seinem Unternehmen gegen Arezzo. Am 30. Juli 1502 weilte er in Urbino, am 8. August 1502 in Rimini, am 10. und 15. August in Cesena. Vom 18. August datiert das Schreiben Cesare Borgias, in welchem

er die Kommandanten seiner Festungen aufforderte, dem Künstler als seinem Architekten und Ingenieur zur Besichtigung der Festungen freien Durchzug zu gewähren. Am 6. September 1502 weilte Leonardo in Cesenatico, am 4. März 1503 wieder in Florenz. In den Juli dieses Jahres fallen Nivellierungsarbeiten am Arno. Damals begann er auch das Bildnis der Mona Lisa del Giocondo (geb. 1479, 1495 mit Francesco di Bartolommeo di Zannobi del Giocondo vermählt), und im Oktober 1503 den Karton zur Anghiarischlacht für den großen Saal im Palazzo Vecchio. Sein Atelier hatte der Maler in der Sala del Papa im Kloster Sta. Maria Novella. Zahlungen erfolgten vom 28. Februar 1504 bis zum 31. Oktober 1505; am 28. Februar 1505 wurde das Gerüst im großen Saal aufgeschlagen. Das Fresko selbst verdarb er durch unglückliche technische Versuche; von der ganzen Komposition ist nur die Mittelgruppe, der Kampf um die Fahne, durch eine spätere Kopie und durch den Stich Edelincks auf Grund einer Rubens zugeschriebenen Kopie bekannt (Louvre). Am 25. Januar 1504 nahm Leonardo an der Beratung über die Aufstellung von Michelangelos David teil. Neue, aber stets vergebliche Mahnungen von seiten Isabellas erfolgten 1504 und 1506; am 30. August dieses Jahres erhielt Leonardo einen dreimonatlichen Urlaub, um vorübergehend in den Dienst von Charles d'Amboise, des französischen Gouverneurs in Mailand, zu treten.

4. Letzte Periode. Aufenthalt in Mailand, Rom und Frankreich. In Mailand hatte er sich zunächst mit dem (auch nie ausgeführten) Reiterdenkmal für Gian Giacomo Trivulzio zu befassen. Durch den Gouverneur unterstützt, blieb Leonardo zunächst bis Dezember 1506, dann noch bis in den Herbst 1507 daselbst. Am 5. Juli weilte er in Vaprio, am 14. September 1507 traf er, wenn auch nur für vorübergehenden Aufenthalt, in Florenz ein und nahm beim Bronzegießer Rustici Wohnung. Am 23. April 1508 schrieb er an den Gouverneur, daß er zwei Madonnenbilder für den König von Frankreich fertig gemalt habe. Vom Juli 1508, in welchem Monat das vom König ausgesetzte Gehalt beginnt, bis zum 24. September 1513 weilte er in Mailand; hier genoß er mehr Freiheit als in Florenz, war nicht mit lästigen Geschäften überbürdet und nicht den Feindseligkeiten Michelangelos ausgesetzt, wozu noch kam, daß er in Florenz mit seinen Brüdern Prozeß führen mußte. In Mailand betrieb er seine Studien über Hydraulik, Flugzeug und Vogelflug. Seine anatomischen Studien förderte die Zusammenarbeit mit Marc Antonio della Torre.

Mit dem genannten Datum 1513 zog Leonardo in Begleitung von Melzi und Salaî nach Rom, wo am 11. Mai Leo X. gewählt worden war. Dort begann er im Dezember unter Leitung des Architekten Giuliano Leno eine Reihe von Arbeiten im Vatikan, hatte aber am Hofe Leos viel unter Neid und Rivalität zu leiden. Während seines bis 1516 dauernden römischen Aufenthalts entstanden zwei heute verlorene Gemälde für den Sammler Baldassare Turini von Pescia. In den August 1516 fallen Messungen an der Peterskirche. Gegen Ende des Jahres mag er in Frankreich angekommen sein. Hier erhielt Leonardo vom König das Schlößchen Cloux bei Amboise als Wohnung angewiesen; dort wird er zum erstenmal am 14. Mai 1517 erwähnt. Am 10. Oktober 1517 besuchte ihn der Kardinal Luigi von Aragon. Der Künstler war dort offenbar am wenigsten mit Malerei, sondern mit Festdekorationen und mit der Anlage des Kanals von Romorantin beschäftigt. Am 23. April 1519 verfaßte Leonardo sein Testament, am 2. Mai 1519 starb er; seine Überreste wurden am 12. August im heute zerstörten Kreuzgang von S. Florentin in Amboise beigesetzt.

Jugendperiode bis ca. 1480. Die Tätigkeit in Verrocchios Werkstätte war in mehrfacher Hinsicht von Wert. Leonardos Talent erfuhr hier eine gründliche und solide Schulung; der junge Künstler wurde mit verschiedenen Techniken vertraut, und der ausgedehnte Besuch, dessen sich das Atelier erfreute, brachte ihn mit vielen Gleichalterigen zusammen. Aber außerdem ist zu berücksichtigen, welche Fülle der stärksten Anregungen Leonardo aus dem Gesamtbild des künstlerischen Lebens in sich aufnahm. Die wenigen Gemälde, die größere Anzahl von Zeichnungen und die Mitteilungen Vasaris und des Codex Magliabecchianus zusammengenommen lassen diese Periode als von einem erobernden, frisch aus- und zugreifenden, stets an neuen Themata sich erprobenden Realismus erkennen und der infolgedessen verschiedenartige Elemente aufweist. Bei Verocchio lernt er peinliche Genauigkeit, aber auch Anmut und Frische, Antonio del Pollajuolo zeigt ihm den Ausdruck der Leidenschaft.

Mit den in Ton modellierten lachenden Frauenköpfen sowie den Kinderköpfen, und mit jener auf eine Feigenholzscheibe gemalten, aus einem Haufen Reptilien und Insekten bestehenden Medusa, die Gift, Feuer und Rauch von sich gab, waren schon für seine künstlerischen Anfänge die Pole des bezaubernd Anmutigen und des Grausigen abgesteckt. Von des Künstlers liebevollem Fleiß zeugten die auf dem Paradieskarton gemalten Palmbäume mit allen Verkürzungen der Blätter und Aussichten des Gezweigs, sowie die in Schwarz und Weiß mit spitzem Pinsel kopierten Gipslappen, die Leonardo zum Studium des Faltenwurfs über Tonfiguren legte. Die Glaubwürdigkeit



213. Leonardo, Landschaft. Florenz, Uffizien. (Nach Seidlitz.)

von Vasaris Bericht bestätigt die Gewandstudie (Windsor), die nicht nur ein Muster an Genauigkeit und Sorgfalt darstellt, sondern in ihrer Großzügigkeit und Betonung des Wesentlichen weit über Verrocchio hinausdeutet. Die beiden Taufengelchen selbst bezeichnen den Unterschied zwischen materieller und geistiger Auffassung: durchdrungen von Andacht, in schmiegsamer Körperhaltung, mit feinsten Zügen, in stofflich sorgfältigster Unterscheidung der Bekleidung, mit Freilassen des beschäftigten Arms und schließlich in überaus weicher Modellierung, wenn auch noch mit quattrocentistischer Ausführlichkeit, so gibt sich Leonardos Engelchen als eines neuen Geistes Kind. Die von Jens Thiis vorgenommene Zuschreibung an einen anonymen Schüler Verrocchios vermag nicht zu überzeugen. Sie trifft nur für gewisse Äußerlichkeiten, aber nicht für die Qualität zu. Die Federzeichnung von 1473 (Landschaft; Uffizien) ist wohl in der Weite des Prospekts, dem Vielerlei der Motive und dem Gegensatz von Berg und Ebene ganz in ihrer Zeit verwurzelt, aber Leonardo erfaßte das Landschaftsbild atmosphärisch, malerisch; weich fließen Licht und Schatten ineinander über. Diese malerische Anschauung spricht in hervorragendem Maße auch aus der etwas später entstandenen Rötelzeichnung mit einem sich entladenden Gewitter (Windsor). Hinsichtlich der Verkündigung an Maria (Uffizien) deutet eine Vorstudie für den erhobenen Arm des Engels (Oxford, Christ-Church) wenigstens auf Mitarbeit Leonardos, während das Bild als Ganzes heute noch als rätselhaftes, verschiedenartige Einflüsse umfassendes Produkt der Werkstätte Verrocchios gelten muß. Die Verkündigung im Louvre dagegen offenbart Leonardos Geist im seelischen Gehalt, in den Beziehungen der Figuren untereinander und zur Umgebung, in der Klarheit und Stofflichkeit des Gefälts und in der Naturwahrheit der Engelsschwingen. Verschiedene Zeichnungen für Madonnen beweisen, wie Leonardo damals mit dem Gruppenproblem rang, wie von einfachen Haltungen zum reichen Kontrapost gelangte und die Bildteile in immer engere Beziehungen zueinander brachte. Die Gruppe von Zeichnungen zur Madonna dei fiore fand ihren Abschluß in der sogenannten Bénois-Madonna der Eremitage zu Petersburg, die wahrscheinlich unter weitgehender Mitwirkung von Schülern entstand.

Zweite Periode (ca. 1480—1500). Zusammenfassung zu größeren figürlichen Kompositionen. Für die meisten von ihnen ist eine größere Anzahl vorbereitender Studien vorhanden. Sie zeigen, wie Leonardo, entsprechend seinen im Traktat geäußerten Ansichten, Studien nach dem Leben allmählich in seine Kompositionen verwob; deutlich geht daraus hervor, daß er sich bei jedem Thema zuerst Rechenschaft ablegte, welche seelische Stimmung ihm zugrunde liege und welche äußere Situation durch sie ausgelöst werde. Dadurch, daß er solche in möglichst großem Umfange beobachtete und mit von Leben zitternder Feder aufzeichnete, erhalten seine Werke die ihnen innewohnende Überzeugungskraft. Die Entwürfe zeigen auch meistens nackte Figuren; der nackte Körper ist für Leonardo die unentbehrliche Voraussetzung für künstlerische Glaubhaftigkeit. Er ließ sich keinen Charakterkopf entgehen. Ja, die Deutlichkeit der Mimik und Gebärdensprache war ihm so wichtig, daß er die eingehende Beobachtung der Taubstummen empfahl.

Der Anbetung der Könige (Uffizien) sind Skizzen für eine Anbetung der Hirten vorausgegangen; eine Fülle von Eindrücken und Einfällen, rasch hingeworfen und wenig modelliert, beweist das vorhin Gesagte; für Leonardo sollte jede Figur eines Bildes als lebendige Gegenwart wirken; lange und gründlich hat er alle Einzelfiguren und Gruppen durchstudiert, bis die Komposition von allen Dissonanzen frei war. Der Greis im Philosophenmantel auf der linken Bildhälfte war ursprünglich ein zuschauender Hirte. Eine geschlossene Komposition zeigt die Zeichnung Galichon im Louvre; in glühender Andacht drängen sich nackte und bekleidete Figuren um die Madonna; hinter ihr bietet die Stallruine Platz für das figurenreiche Gewimmel des Trosses. Aber Leonardo vollzog bis zur endgültigen Fassung noch höchst wichtige Änderungen. Die mehr reliefmäßige Anordnung der Hauptgruppe dort



Leonardo da Vinci, Madonna in der Felsgrotte
Paris, Louvre





214. 215. Leonardo da Vinci, Studien zum Epiphaniasbild und Abendmahl. Hamburg, Kunsthalle. Paris, Louvre. (Nach Seidlitz.)

ist unter Beibehaltung des die Hauptfiguren zusammenfassenden gleichschenkligen Dreiecks zur vollkommen räumlichen Lösung geworden, beherrscht durch die in wundervollem Kontrapost aufgefaßte Madonna.

Für Leonardo war die Zentralität der Komposition so wichtig, daß er ihr ein System konzentrischer Kreise zugrunde legte, deren Mittelpunkt sich unmittelbar über der rechten Hand der Madonna befindet. Das Höhenlot, auf dem dieser Mittelpunkt liegt, deckt sich nicht nur mit der wirklichen Mittelachse des Gemäldes; zwischen beide spannt er das Antlitz der Madonna. In die drei konzentrischen Kreise verteilt er zuinnerst nur Maria mit dem Kind, dann den nächsten König, Joseph und einen Alten, in den dritten den zur Erde gebückten König und Troßfiguren.

Im Troß herrscht reichste Abwechslung in Alter und Ausdruck, genau so wie Leonardo im Traktat verlangt. Mit der wohl nachgedunkelten in Braunrot und Braungrün gehaltenen Untermalung mit ihren grellen Lichtern bezweckt der Maler eine eingehende und doch nur das Wesentliche betonende Modellierung. In demselben Werk erweist er sich auch als unübertroffener Pflanzendarsteller. Die eine Terrasse stützenden Bogen und Treppen des Hintergrundes bedeuten schließlich gegenüber der Galichon-Zeichnung eine wichtige Reduktion des Szenischen. Einzelne Studien waren auf Michelangelos Sklaven von Einfluß, und einzelne Köpfe kehren leicht erkennbar, wenn auch in römischer Abwandlung, in Raffaels Schule von Athen wieder (Nachweis von Thiis). (Abb. 245.)

Technisch und inhaltlich steht der heilige Hieronymus (Vatikan) damit in engster Verbindung. Unter Weiterentwicklung des von Castagno geprägten Hieronymustypus malte Leonardo den abgezehrten, fanatischen Asketen, der in öder Felsgegend seine Kasteiung vollzieht; genaue Kenntnis der Anatomie und zweckmäßige Verteilung des Lichts, Vertiefung und Veredelung zeichnen diese Figur vor derjenigen Castagnos aus (Abb. 210).

Der Anbetung des Christuskindes in der Waldeinsamkeit, die Fra Filippo Lippi wiederholt dargestellt hatte, gab Leonardo in der Vièrge aux rochers (Louvre) eine moderne Fassung. Er gliedert die Szenerie in eine Rasenfläche, aufsteigendes und darüber gelagertes Gestein, in fest abgeschlossene Partien und weite Fernblicke. Die Figuren: Maria mit beiden Knaben und einem Engel faßt er zu einer Raumpyramide zusammen. In den Gewändern herrscht noch altertümliche plastische Schärfe, wogegen sich die Fleischteile durch ihre zarte Modellierung auszeichnen. Leonardo malt nicht nur die holde Anmut der Maria und die knospenhafte Frische des Engels, sondern die Knaben wirklich als Kinder. Die märchenhafte Stimmung erzielt Leonardo durch das Verteilen des von links oben herabfallenden Lichts in der dämmerigen Waldstelle. Den Geologen und Botaniker Leonardo zeigen die Felsen und Pflanzen (Tafel V). Alle diese hervorgehobenen Eigenschaften fehlen dem Londoner Bild. Die ältliche und



216. Leonardo, Abendmahl (Teil). Mailand, Sta. Marie della Grazie.

verblühte Madonna und der herbe Engel zeigen die typischen Züge Ambrogio de Predas. Dazu kommen das altkluge und unkindliche Aussehen der Knaben, die geringe Sorgfalt im Gefält, der Mangel an Verständnis für die Stofflichkeit der Pflanzen und für das Geheimnis von Leonardos Lichtführung. Mochte auf Leonardos Original die weisende Hand des Engels mit der segnenden Marias und dem Kopf des Christusknaben eine etwas harte Linie ergeben, so erzielte de Preda durch die Weglassung der Hand nur eine Lücke. Durch Anbringen von Nimben und Rohrkreuz faßt er das Thema rein in religiösem Sinne auf (Abb. 211).

Von allen erhaltenen Werken zeigt das Abendmahl im Refektorium von Sta. Maria della Grazie Leonardos seelisch begründetes Kompositionstalent auf höchster Höhe. Den Ausgangspunkt bilden Skizzen von beisammensitzenden und lebhaft sich unterhaltenden Männern nebst einer Halbfigur Christi und einer den Kopf mit den Händen stützenden Halbfigur (Louvrezeichnung). Eine Skizze in Windsor erfaßt mit genialem Zug den größeren Teil des Ganzen und fügt noch in größerem Maßstabe die Hauptgruppe bei: die Kennzeichnung des Verräters durch Überreichung des Bissens. Eine (mit Unrecht angezweifelte) Rötelzeichnung in Venedig beginnt mit der Gruppierung der Apostel, hält aber noch am schlafenden Johannes und isolierten Judas fest und bringt als Kernpunkt noch die Überreichung des Bissens. Als unmittelbare Vorstudien für das Fresko haben die fünf Apostelköpfe in Windsor zu gelten, wogegen der in Pastell gemalte Kopf Christi in der Brera wegen zahlreicher Übermalungen kaum mehr als Werk Leonardos gelten kann. — Im Fresko versetzte der Maler den Vorgang in eine schlichte Scheinarchitektur, die als Anbau an das wirkliche Refektorium zu gelten hat. Der Maler isoliert diesen gemalten Raum sehr geschickt vom wirklichen durch Sockel und Lünetten und vereinigt so Geschlossenheit der Wand und Raumillusion. Den Vorgang selbst hat Leonardo gegenüber den Quattrocentisten vereinfacht, aber durch Vertiefung und Verlebendigung gehoben, so daß bis heute sein Werk an psychologischer Feinheit noch nicht übertroffen wurde. Er vereinheitlicht, indem er den Vorgang in große Vertikale und Horizontale einspannt und die perspektivischen Fluchtlinien an der rechten Schläfe Christi zusammenlaufen läßt und den Judas in die Reihe der übrigen Apostel aufnimmt. In die Mitte setzt Leonardo die Frontfigur Christi, an die beiden Tischenden je eine Profilfigur. Er sublimiert die Erzählung, indem er die Hauptfigur durch starke Zäsuren vom übrigen trennt und ihr durch geschlossenen geometrischen Umriß (Ausbreiten der Arme) das unbedingte Übergewicht verleiht; das schlichte große



217. Leonardo, Studie zum Abendmahl. Windsor. (Nach Seidlitz.)

Dreieck erhielt seine Beseelung durch das seitwärts geneigte Haupt. Entscheidend fällt ins Gewicht, daß Leonardo seiner Komposition nur die Ankündigung des Verrates und deren unmittelbare Wirkung auf die Jünger zugrunde legt; dieser Moment war seelisch viel interessanter als die Überreichung des Bissens. Die zwölf Jünger faßt er, dem Eindruck der Worte Christi gemäß, in vier Gruppen zu je drei Personen zusammen; jede Gruppe entspricht einem Fünftel der Tischbreite. In den zwei inneren Gruppen vereinigt Leonardo mit stark plastischer Wirkung die schärfsten Kontraste in Zurücklehnen, Seitwärtsneigen und Vordrängen als Ausdruck von Schrecken, Anteil, Zorn, Trauer und liebevoller Hingebung. Die heftige Bewegungswelle ebbt in den äußeren mehr reliefmäßig gebauten Figuren ab; fest mit den innern Gruppen verbunden, empfangen sie von dort ihre Erregung und leiten zugleich ihre Gefühle dorthin zurück. Eine stehende und eine sitzende Apostelfigur bilden an beiden Tischenden die Grenzen der Bewegung. Der Kopf Christi ist nicht unvollendet, sondern nur stärker zerstört als andere. Da die von Schülerhänden stammenden Apostelköpfe in den Galerien von Straßburg und Weimar, die auf Kartons Leonardos zurückgehen, den Christuskopf unbärtig zeigen, mag am Original eine freie Veränderung vorgenommen worden sein. Die Straßburger Serie stammt von Boltraffios Hand; die Weimarer Serie dürfte auf die Straßburger zurückgehen. Da die zahlreichen Kopien stark voneinander abweichen, so gehen nicht alle auf das Original zurück. Das etwas ländlich rohe Fresko in Ponte Capriasca (bei Lugano) hat noch die im Original zerstörten Namen der Apostel erhalten (Abb. 216).

Dritte Periode. Sie bringt Aufenthalte in Florenz, Mailand und Frankreich. Steigerung der Gegensätze, Helldunkel und Sfumato. Über den Werken dieser Periode waltete ein besonderer Unstern: die meisten sind verloren gegangen und höchstens in Schülerkopien erhalten; abgesehen davon widmete sich Leonardo immer mehr den wissenschaftlichen Studien. Aber trotzdem nahm seine Kunst in dieser Epoche noch einen bedeutsamen Aufschwung: der relative Maßstab seiner Figuren vergrößert sich, der Raum dehnt sich in ungeheure Weite und wird zu traumhaften Berglandschaften. Die Formen runden sich und wachsen, die Gruppen sättigen sich mit Kontrasten. Die Gegensätze von Hell und Dunkel verstärken sich — Vasari erzählt, Leonardo habe so dunkle Schatten aufzulegen begonnen, daß seine Gemälde das Aussehen von Nachtstücken bekommen hätten. Aber zugleich verschwimmen die Grenzen der Formen in zartem Duft; das ist Leonardos Sfumato. Sein „Lächeln" tritt jetzt immer häufiger auf; seiner lombardischen Schule gibt dessen endlose Widerholung den Stempel.

Im Thema der heiligen Anna Selbdritt hat Leonardo alles Altertümliche und Feierliche durch das allgemein Menschliche und Genrehafte ersetzt, indem er das Thema der heiligen Familie damit verband. Das enge Beisammensein der Figuren, das durch den Gegenstand gefordert schien, legt Leonardo so aus, daß er Maria, obschon erwachsen, der um wenige Jahre älteren heiligen Anna auf dem Knie sitzen läßt. Der Karton der Royal Academy in London bringt die Gruppe mehr in reliefmäßiger Entfaltung: mittels komplizierter Drehung segnet der Jesusknabe den herantretenden Giovannino; die aufwärts weisende Gebärde der heiligen Anna ist mit derjenigen des Thomas im Abendmahl identisch. Mittels der Kreide, mit der die Gruppe entworfen ist, erzeugte Leonardo eine hervorragende Sfumatowirkung. Diese Komposition bedeutet den Abschluß verschiedener in Zeichnungen (Louvre, British Museum) niedergelegter Versuche. Das Louvrebild bringt eine veränderte Situation: Auf dem Schoße der heiligen Anna sitzend, beugt sich Maria stark vor, um dem Jesusknaben zu helfen, ein Lamm zu besteigen. Unter Beibehaltung aller früheren Anmut, unter Verwendung schmelzender Farben und zartester Modellierung





218. Leonardo, Madonna. London, Academy.
(Nach Sosary Society VI.)



219. Leonardo, Johannes. London, Academy.
(Nach Sosary Society VI.)

hat Leonardo die Formen vergrößert und die geschlossene, nach oben zugespitzte und nach unten abgerundete Gruppe mit Kontrasten gesättigt. Nachteilig wirken der unfertige Zustand des Mantels Mariae und die radiale Stellung von drei Füßen. Den Hintergrund füllen wild zerrissene Bergmassive in zartem Duft; Leonardo steigerte hier Eindrücke aus dem mittleren Arnotal, nämlich Gesteinsablagerungen, an welchen die Niederschläge Kämme und Furchen herausnagten. Vorstudien sind für das Gewand Mariae (Louvre) und den Kopf der heiligen Anna erhalten (Windsor). Zahlreiche lombardische Kopien nach der Londoner wie nach der Pariser Version bezeugen, daß Leonardo beide Werke bei seinem zweiten Mailänder Aufenthalt bei sich im Atelier hatte. — Eine kurze Schilderung wird dem Zauber der Mona Lisa nie gerecht werden können; überhaupt fragt es sich, ob das Rätsel dieses Bildnisses je zu lösen sein wird. Leonardo gibt hier dem Frauenbildnis beherrschende Größe, faßt es aber zugleich in ruhige architektonische Linien ein; er mildert die Richtungskontraste durch unbeschreibliche Weichheit aller Linien und Formen. Den hellen Fleischton, in dem die zartesten Schatten verloren gegangen sind, hebt er durch dunklere Farben für Haar, Schleier und Gewand. Der ganzen Landschaft verleiht er gebirgigen Charakter und hüllt sie in ganz diffuses Licht. Das Gebaute dieses Bildnisses verklärt Leonardo durch das unergründliche, wie durch einen duftigen Schleier wahrgenommene Lächeln. Unter den Händen zahlreicher Kopisten sind Haltung und Lächeln zur widerlichen Pose geworden. Der Karton mit dem Bildnis der Isabella d'Este (Louvre) mag von Schülerhand übergangen worden sein. Die Damenbildnisse im Louvre (Belle Ferronnière) und der Galerie Czartorisky in Krakau (Dame mit dem Wiesel) können auf verlorene Originale Leonardos zurückgehen; vielleicht ist Leonardo mehr oder minder an der Ausführung beteiligt. Aus der gleichen Epoche mag auch die Madonna Litta (Petersburg, Eremitage) stammen, an der aber in weitgehendem Maße ein lombardischer Schüler beteiligt war.

Die Anghiarischlacht, in welcher ein Sieg der Florentiner über die Mailänder verherrlicht wurde, ist durch Zeichnungen von Reitern wie von kämpfenden Gruppen vorbereitet; es kam dem Künstler darauf an, zunächst das wilde Gewühl als solches deutlich zu machen, dann aber die Komposition immer fester zu gestalten und einen besonders spannenden Moment, den Kampf um die Fahne herauszugreifen. Dieser wurde zur Mittelgruppe gemacht, in welcher sich in geschlossenem Umriß in vier Pferden und Reitern und in Gestürzten die wildesten Leidenschaften in gewaltsamsten Bewegungen entfesselten. Im Traktat legte Leonardo ausführlich dar, wie er sich ein Schlachtenbild dachte; weiten Raum mit Nebenepisoden und Wirkung von Feuer, Rauch, Staubwolken und Sonnenstrahlen. Wenn er in der Anghiarischlacht solche Vorstellungen in Tat umgesetzt hatte, so war sie vollständig aus den malerischen Anschauungen dieser Epoche erwachsen; in ihr hätte dann das barocke Schlachtenbild seinen Vorläufer zu betrachten. Gleichzeitig malt er die Pferde- und Reitergruppen im Mittel- und Hintergrund des Epiphanias-

bildes und verwertete seine Studien für die Anghiarischlacht in den Entwürfen für das (nie ausgeführte) Reiterdenkmal des Gian Giacomo Trivulzio.

Das stärkste Maß von Helldunkel zeigt der Johannes der Täufer im Louvre, mit seinem auffallend weibischen Aussehen und verführerischen Lächeln. Dieser steht nun mit einer Gruppe von Verkündigungsengeln in engsten Beziehungen. Simon Möller wies nach, daß Leonardo, nach Vasaris Bericht, 1507 wenigstens den Karton eines Schutzengels malte, auf Grund dessen dann während der zweiten Mailänder Zeit ein Bild gemalt wurde, das in mehreren Kopien existiert. Auf Grund der Studien für den Engel aber malte Leonardo unter Vornahme bedeutsamer Änderungen den genannten Johannes den Täufer. Der Bacchus, auch die spätere Reduktion eines Täufers im Louvre gilt heute vollständig als Schulwerk; die Landschaft kam vollends erst um 1700 hinzu. Leonardo hinterließ eigenhändige Studien für eine stehende wie für eine kniende Leda. (Für die stehende: Miniatur im Codex Atlanticus, kopiert von Raffael, Windsorzeichnung. Für die kniende: Zeichnungen in Windsor, Chatsworth und Weimar, unter jeweiliger Verstärkung der Körperformen und der Bewegung; Studien für den sorgfältig frisierten Kopf der Leda in Windsor.) Beide Typen sind in zahlreichen unter sich variierenden Kopien erhalten; die stärksten Unterschiede zeigt jeweilen die Landschaft. Die Kopien der stehenden Leda unterscheiden sich auch dadurch voneinander, daß sich bei den einen nur die männlichen, bei den andern auch die weiblichen Zwillinge dargestellt finden. Unter ihnen hebt sich die „Leda" im Besitz von Cavaliere B. Spiridon in Rom durch ihre hervorragenden farbigen Qualitäten heraus; dieses sowie die Tatsache, daß eine Landschaftsskizze Leonardos Verwertung fand, läßt die Vermutung aussprechen, diese Leda sei im Mailänder Atelier des Meisters gemalt worden.



220. Leonardi, Zur Anghiarischlacht. Budapest.
(Nach Seidlitz.)



221. Leonardo, Studie zur Leda. Windsor.
(Nach Sirèn.)

Die übrigen Hochrenaissancemaler in der Toskana.

Florenz.

Neben Leonardos sporadischer Florentiner Tätigkeit entwickelte sich die Malerei der Arnostadt folgerichtig aus ihren spätquattrocentistischen Voraussetzungen heraus. Auch hier sind Künstler nachzuweisen, die sich nur äußerlich in die neue Anschauung hineinlebten, ihre Größe wohl nachahmten, aber nicht mit Gehalt zu erfüllen wußten und überhaupt nur mit Anlehnung an führende Persönlichkeiten die moderne Formensprache einigermaßen zu erlernen vermochten.



222. Fra Bartolommeo, Studie.

Diese ruhenden Pole in der Flucht der Tageserscheinungen waren der Mönch Fra Bartolommeo della Porta, der mit seiner Läuterung des alten Konversationsbildes und seinen zuerst kontemplativen, dann großartig feierlichen und zuletzt pathetischen Gestalten und seinem großzügig edlen Gewandstil allgemein verständlich blieb und nicht nur für Raffael, sondern auch, nebst Albertinelli, für zahlreiche wenig bedeutende Lokalmaler zum Leitstern wurde. Giuliano Bugiardini (1475 bis 1554) lenkte aus dem Kunstkreis Domenico Ghirlandajos in denjenigen Albertinellis über, um mit Nachahmung Michelangelos zu endigen. An Albertinelli und Fra Bartolommeo suchte auch Ridolfo Ghirlandajo (1483—1561) Halt; unter dem Einfluß des letzteren erlebte er seine kurze Blütezeit. Auch der Einfluß des Piero di Cosimo und Granacci läßt sich nachweisen. Den soeben erwähnten Francesco Granacci (1477—1543), Mitschüler Michelangelos bei Ghirlandajo, mußte die Kunst des Mönches von S. Marco zu seinen haltlosen, wenn auch farbig wirksamen religiösen Bildern verhelfen. Lag das Schicksal dieser Übergangsmeister in Fra Bartolommeos und Albertinellis Hand, so bildete der reichere und lebendigere Andrea del Sarto als raffinierter Kolorist und Maler feinsten, immerhin noch dem plastischen Eindruck dienenden Helldunkels, den Ausgangspunkt einer neuen Künstlergeneration, die z. T. schon dem Manierismus des fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts angehört. Seine Hauptwirkung übte er durch die kleinen Tafelbilder mit Madonnen und heiligen Familien aus, die alles boten, was jene Zeit an Beweglichkeit, dekorativer Wirkung der Gewänder und Verschlungenheit der Komposition bot, dabei aber in ihrer Anmut auch den Zusammenhang mit dem Ende des vergangenen Jahrhunderts nicht verleugnete; zudem kam selbst bei großen Gemälden der florentinische Novellist immer wieder zum Vorschein. Dieser Vorzug ging auf Francesco Ubertini, gen. Bacchiacca (1494—1557), über, die sich durch lebendige und farbig ansprechende Deckengemälde auszeichnete. Man mag der florentinischen Malerei der Hochrenaissance der römischen gegenüber eine sekundäre Bedeutung beimessen, auf einem Gebiet braucht sie den Vergleich nicht zu scheuen, dem des Porträts, in dessen überaus eifriger Pflege wiederum die Überlieferung des Quattrocento ihre Fortsetzung fand. Bugiardini wird von Vasari als Bildnismaler gerühmt. Ridolfo Ghirlandajo erweist sich zwar auch in diesem Fache als Übergangsmeister, indem die Größe der Form und die Stärke des Ausdrucks eine gewisse Unsicherheit verraten. Andrea del Sarto stellte zwar kein festes Bildnisideal auf wie Raffael, aber in der geschickten individuellen Behandlung jedes Einzelfalles wußte er, ähnlich wie Tizian, ein vornehmes Menschentum in verschiedenen Abwandlungen glaubhaft zu verewigen. Seinen Jünglingsbildnissen, die er oft in Landschaften setzte, gab er eine zarte, melancholische Note, huldigte aber dabei vielfach einem einmal angenommenen Kompositions-

schema. Klar und eindrücklich stellt Fra Bartolommeo das Ideal des Einfachen dar; seine großen Gebärden und der feierliche Schwung der Gewänder sind von heiligem, tiefem Ernste getragen, dem aber jede finstere, asketische Note fehlt. Mit der Klärung des Andachtsbildes hat er stark auf Raffaels Florentiner Entwicklung eingewirkt; in dessen sublimste Raumrechnungen ist er ihm nicht nachgefolgt; seine Kunst ist jedoch stets wahr und rein geblieben.

Fra Bartolommeo et Sancti di Paulo di Jacopo popolo di San Felice, geb. am 28. März 1472 in Florenz; der Name della Porta rührt von seinem väterlichen vor Porta S. Pier Gattolini genannten Haus her. Zusammen mit Mariotto Albertinelli besuchte er die Werkstätte Rossellis. Abwechselndes Zusammenarbeiten und Getrenntsein bezeichnet Fra Bartolommeos Verhältnis zu Albertinelli. Von Savonarolas Bußpredigten erschüttert, verbrannte der Maler 1496 und 1497 alle Werke nicht streng religiösen Inhalts. 1500, mitten in der Arbeit am Jüngsten Gericht für Sta. Maria Nuova, trat er als Novize ins Dominikanerkloster zu Prato ein; seit 1501 lebte er als Fra Bartolommeo im Kloster S. Marco in Florenz. Bis 1504 übte er, wie eine Fülle von Handzeichnungen beweist, seine Kunst im Stillen. 1505 wird er Vorsteher der Malerwerkstatt von S. Marco; 1509, nach seinem Aufenthalt in Venedig (1508), betrieb er mit Albertinelli eine große, mit Aufträgen reich bedachte Werkstatt. 1512 löste er aber die Werkstattgemeinschaft auf. 1514 in Rom, vom Einfluß Raffaels und Michelangelos berührt. 1515 in Lucca (Mater misericordiae), seit Oktober 1515 bis 1517 in Pian' di Mugnone, wo er am 31. Oktober dieses Jahres starb.

Bis 1508 zeigt Fra Bartolommeos Schaffen wohl schon den stillen, feinen klösterlichen Geist, der ihm zeitlebens eigen blieb, aber noch in schüchternen Figuren, die wohl die neue Empfindung enthalten, den großen Zug doch noch nicht erreicht haben. Daneben aber ist seine Kunst eklektisch; Einflüsse Peruginos und Filippino Lippis machen sich geltend; im unermüdlichen Studium des Körpers und der Gewandung spürt man Leonardos Geist. Durch die Berührung mit Venedig beginnt Fra Bartolommeos Farbe zu leuchten; er stimmt Farbenkonzerte an, die den Florentinern bisher unbekannt geblieben waren. Aber die Traditionen der Arnostadt siegen doch allmählich wieder, und um sich in dieser Richtung zu stärken, muß, wie aus den Werken hervorgeht, der Maler die Romreise unternommen haben; seine künstlerische Anschauung weitete sich in der Tat. Nach vorübergehender Beunruhigung durch den Anblick von Michelangelos Werken gewinnt der dem Meister mehr wesensverwandte Raffael die Oberhand. Probleme des Barocks hat auch Fra Bartolommeo schon aufgegriffen, aber nicht zu lösen vermocht. Viele seiner Werke sind, wie gesagt, gemeinsam mit Albertinelli oder anderen Schülern entstanden; zur Kenntnis des künstlerischen Wollens unseres Meisters sind deshalb unbedingt die in großer Zahl erhaltenen Zeichnungen zu studieren. In der Technik der Federzeichnung mit gekreuzten Strichlagen übertrifft Fra Bartolommeo die Spätquattrocentisten an Tonreichtum und Großzügigkeit; trotz aller weichen Übergänge betont er klare Gegensätze. Besser noch läßt die meistens mit Weiß gehöhte Kreidezeichnung die weiche Malweise des Künstlers erkennen. Aber als ob die Weißhöhung noch allzusehr auf bestimmte Einzelformen verpflichten würde, ließ er sie in seinen letzten Lebensjahren weg und verwandte mit Vorliebe den Rötel.

In der gemeinsam mit Albertinelli gemalten Verkündigung im Dom von Volterra (1497) verbinden sich in der Szenerie quattrocentistische Detailfreude mit niederländisch anmutender Landschaft. Das Fresko des Jüngsten Gerichts (aus Sta. Maria Nuova, heute in den Uffizien) enthält in teils diagonal teils frontal komponierten Figuren und Gruppen die Elemente zu großzügiger räumlicher Anordnung, doch fehlt der Schwung, der alle diese Teile zur Einheit zusammenschließt. Durch allzu starke Überschneidung und zu gleichartige Haltung kommen die Apostel zu keiner rechten Wirkung. Das Bildnis Savonarolas (S. Marco) reiht sich als überaus prägnante Charaktersilhouette ebenbürtig an Peruginos Mönchsbilder an. Die Zierlichkeit des ausgehenden Quattrocento wird bei Fra Bartolommeo zu einer gewissen Befangenheit und Schüchternheit, die sich diesseits der Jahrhundertschwelle noch nicht zurechtfindet und trotz gerundeten vollen Linien, Kontrapost, weiterem Raum und schlicht-großer Architektur an feinen Einzelformen festhält; in der Klosterluft, die einst Fra Angelico geatmet hatte, mag dieser fromme, schüchterne Ton seine Bestätigung gefunden haben; er beherrscht das Diptychon der Uffizien, die Erscheinung der Madonna an den heiligen Bernhard, 1504 (Akademie), das Fresko: Christus der Pilger (S. Marco,



223. Fra Bartolommeo, Madonna. Paris, Louvre. Phot. Giraudon.

1506—07) und das Noli me tangere (Louvre). Mit einer nur dieser Epoche noch eigenen Liebe führt der Maler hier wie im Bernhardbild die tonreiche duftige Landschaft durch.

Der Aufenthalt in Venedig bedeutet einen überaus starken Aufschwung in der Entwicklung des Meisters. Ein stärkeres Figurengeschlecht weiß durch Kontrapost und geschickte Linienbindung Raum und Fläche zu beherrschen; genau studierte und klare Lichtführung fügt das Bild dem bestimmten Platz organisch ein, den es mit seiner farbenglühenden Stofflichkeit und seinen herrlichen Farbengegensätzen verklärt. Machtvoller Linienfluß bestimmt die großen Umrisse und gliedert die Gewänder, aus denen alles kleinliche geschwunden ist. Warme Töne erfüllen auch die Schatten. Länger als die venezianischen Farben hielt sich in Florenz der ebenfalls von Fra Bartolommeo eingeführte venezianische Musikengel. Das Altarbild im Dom von Lucca, Madonna zwischen Stephanus und Johannes dem Täufer (1509), ist Fra Bartolommeos erstes wirklich geschlossenes übersichtliches Altarbild. Auf der Ekstase der Heiligen Katharina und Magdalena (1509, Lucca, Galerie) setzen die feine Landschaft, die Inbrunst der zwei Frauen und der Gegensatz zwischen glühendem Rot links und der Vereinigung von Weiß und Schwarz rechts über die Flächenhaftigkeit des Hintergrundes und das Mißverhältnis zwischen oberer und unterer Bildhälfte hinweg. Das florentinische Problem der Madonna mit Kreis von Heiligen war damit gestellt, und es erfüllte für die nächsten Jahre das Schaffen des Meisters. Er vermehrte die Heiligenzahl, errichtete zur Raum- und Lichtwirkung einen Baldachin über der Madonna, rundete hinter ihrem Thron nach venezianischer Vorliebe eine mächtige halbrunde Nische mit belichteter und beschatteter Hälfte, um davor reiche Tongegensätze zu entwickeln. Immer dringender wurde das Raumproblem: so schloß er endlich die Heiligenfiguren als Halbkreis hinter dem Thron der Madonna zusammen, sah sich dann aber wegen der wirksamen Gliederung des Vorder-



Andrea del Sarto, Madonna mit Heiligen
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum



224. Fra Bartolommeo, Pietà. Florenz, Palazzo Pitti. Phot. Alinari.

grundes in einiger Verlegenheit. Die venezianische Ruhe wich bald der florentinischen Beweglichkeit, die aber keineswegs im Naturell Fra Bartolommeos lag. Immer mehr zielt jetzt der Maler auf Massenwirkung ab, wobei allerdings die Einzelfigur an Reiz verlor. Die Entwicklung nimmt mit der Madonna in S. Marco in Florenz ihren Anfang, erreicht in der Verlobung der heiligen Katharina (Louvre, 1511) in Klarlegung der Raumrichtungen, Anordnung der Figuren und Lichtführung einen Höhepunkt, während das berühmte gleichmäßige Bild im Palazzo Pitti, abgesehen von der Nachdunkelung der Farben, unter Zusammenhanglosigkeit der Gruppen, und die Anna Selbdritt (Untermalung in den Uffizien) an Schematismus leiden. Unter Beibehaltung der Symmetrie und des architektonischen Hintergrundes übersetzte der Maler die „Heiligenkonversation" im Altarbild der Kathedrale von Besançon (1511) ins Malerische, indem die heilige Jungfrau auf Wolken von Engeln getragen durch die offene Tür in den dunkeln Raum hinein schwebt. (Die als Bekrönung dienende Krönung Mariae befindet sich im Museum von Stuttgart.) Dieser Epoche gehören auch einzelne Darstellungen der heiligen Familie im Freien an, bei welchen das Genrehafte noch über die Komposition vorwiegt.

Das Studium Raffaels und Michelangelos lehrte ihn noch stärkere Bewegung, noch rauschenderen Linienfluß, noch bedeutsamere Flächen und eindrücklichere Füllung des Raumes mit Figuren. In einzelnen Madonnen ist Raffaels Vorbild unverkennbar (Fresko in S. Marco); römisches Pathos beherrscht die Stellungsmotive, Kontraposte, wehenden Mäntel u. s. f. (Petrus und Paulus im Vatikan; Auferstandener Christus mit den Evangelisten, Florenz, Palazzo Pitti.) Sein Versuch einer Massenbeherrschung durch eine Einzelfigur schlug in der „Mater Misericordiae" (Galerie von Lucca) gründlich fehl, wogegen die Darstellung Christi im Tempel (Wien, Hofmuseum) in der schlichten Ruhe und tiefen Andacht der großen, geschlossen den Raum füllenden Gestalten in ihrer Art an Raffael heranreicht, ähnlich wie Fra Bartolommeos vielleicht berühmtestes Gemälde: die Beweinung Christi (Palazzo Pitti). Ein Blatt mit wild hingewühlten Madonnen und Aposteln, die aufgeregten Sitzfiguren des Hiob, Jesaja und Markus (Florenz, Uffizien und Pitti) bezeichnen die äußersten Pole dieser Richtung. Noch einmal nahm er das Thema der Madonna mit Heiligen auf in einer ganz malerisch erfaßten Verkündigung (Louvre); ein Versuch, die Assunta (Neapel) in barockem Sinn zu lösen, schlug fehl.

Von seinen Schülern kam ihm sein Werkstattgenosse Mariotto Albertinelli (1474—1511) am nächsten; er bleibt aber in Zeichnung und Formengebung befangener und stärker von anderen Meistern abhängig (Filippino Lippi, Perugino, Andrea del Sarto). Als seine besten Werke haben die Heimsuchung (1509, Uffizien)

und die Trinität (Florenz, Akademie) zu gelten; in großen Raumwirkungen und kühnen Lichteffekten versucht er sich in der Verkündigung (1510, ebenda). Als handwerksmäßige Nachahmer Fra Batolommeos sind Fra Paolino da Pistoja (1490—1547) und Giovanni Antonio Sogliani (1492—1544) zu nennen. Durch Fra Paolino wurde Fra Bartolommeos Richtung an Suor Plautilla Nelli (1523—1587) vermittelt.

Neben Fra Bartolommeo ist Andrea del Sarto der bedeutendste Vertreter der florentiner Cinquecentomalerei; im Gegensatz zu jenem knüpft er an die koloristische Richtung an. Wohl liegen seinen Werken, und namentlich den grau in grau gemalten Fresken im Kreuzgang der Scalzi, die zeitgenössischen Raum- und Formprobleme zugrunde; wohl bedeuten auch seine Figuren Raumkonstituanten, aber weit darüber hinaus geht sein koloristisches Empfinden. Hugo van der Goes und Piero di Cosimo wirken in ihm zeitlebens nach; ein zartes Helldunkel ist außer der strahlenden Farbigkeit das Hauptmerkmal namentlich seiner Tafelbilder, die vorzugsweise Madonnen, heilige Familien, Heiligenversammlungen u. dgl. darstellen. Er schafft aber nicht vorwiegend ein plastisches Helldunkel, wie Leonardo, sondern ein farbig-durchwärmtes; Farben und Lichter spielen in den Schatten. Lichter und Schatten haben durchaus Farbwert in der ganzen Bildgestaltung. So entdeckt er die Harmonie der Komplementärfarben. Viel stärker als bei Leonardo versinken die Umrisse der Figuren in Schatten der Umgebung meist eines ganz neutralen Hintergrundes. Was also vordem noch vereinzeltes Problem war, erhob del Sarto zu einer selbständigen, der plastischen Richtung ebenbürtigen Kunstgestaltung. So erinnert er vielfach an Correggio; del Sarto war auch ausgezeichneter Kindermaler (Johannisknabe, Florenz, Palazzo Pitti). Seine vornehmen Gestalten in ihren farbenstrahlenden Gewändern lassen aber auch an Paolo Veronese denken; damit ist auch gesagt, daß sie bei ihm meistens nur als gefälliger Träger zarter Fleischtöne und schöner Gewandfarben zu werten sind. Seine für die Technik des Cinquecento höchst wichtigen Zeichnungen beschränken sich auf Modellstudien, die er anfangs mit Kreide, später fast ausschließlich in Rötel ausführte und die in Formgebung und Tonwerten dieselbe Entwicklung zeigen wie die Gemälde.

Andrea e Domenico d'Agnolo di Francesco, genannt Andrea del Sarto, geb. am 16. VII. 1486 in Florenz, begann als Lehrling bei einem Goldschmied, erfuhr dann aber durch Piero di Cosimo Förderung seines vorab malerischen Talents, und durch diesen wurde er mit der Kunst des Hugo van der Goes vertraut. 1508 in die Arte dei Medici e Speziali eingeschrieben. Seit diesem Jahr betrieb er mit Franciabigio eine gemeinsame Werkstätte. 1509 erhielt er den ersten bedeutenden Auftrag: die Ausmalung des Vorhofs der SS. Annunziata. Kurz nach dem 1. September 1516 heiratete er Lucrezia del Fede, deren Züge von da an regelmäßig in seinen Bildern wiederkehren. Ende Mai 1518 (spätestens) folgte er einem Ruf König Franz I. nach Frankreich, kehrte aber schon 1519 nach Florenz zurück, laut Vasaris Mitteilung auf Drängen seiner Gattin. Aus welchem Grunde er sein Versprechen, nach Frankreich zurückzukehren, nie einlöste, ist unbekannt. 1523 floh er vor der Pest ins Mugellotal, 1525 wieder im Libro dei pittori fiorentini eingetragen, am 27. Dezember 1527 verfaßte er sein Testament. Die Mitteilung Vasaris, der Maler habe sich nach Rom begeben, wird durch dessen Werke bestätigt. Am 22. Januar 1531 starb er zu Florenz.

Andrea del Sartos Jugendepoche (1508—1512) umfaßt vorzugsweise erzählende Fresken, meistens mit vielen schlanken Figuren als Staffage einer Landschaft, die in ihren Motiven deutlich auf Piero di Cosimo als den einflußreichsten Lehrer Sartos weisen. Seine Werke zeigen das Ringen um die zentrale Raumkomposition. Verteilt er in den Fresken aus dem Leben des seligen Filippo Benizzi im Vorhof der SS. Annunziata in Florenz die Figuren anscheinend ratlos und ohne inneren Zusammenhang, teils in die Landschaft, teils vor mächtige, gelegentlich erdrückend schwere Bauten, und sind die meisten Figuren nicht Herr ihrer Bewegungen, so führt der Maler doch die Zentralkomposition durch, sei es in verstreuten Einzelgruppen, sei es in einer einzigen allerdings zusammengeflickten Gruppe; Bewegungsmotive stellen dabei die Verbindung her. Über der raumfüllenden Aufgabe vergißt er auch die Belebung durch frische, der Wirklichkeit abgelauschte Züge nicht. Die Taufe Christi im Kreuzgang der Scalzi (1511), die kompositionell mit Verrocchios Taufbild zusammenhängt, in der Landschaft aber allgemeiner gestaltet ist und mit einem Hügelhalbkreis schließt, zeigt in der Figur des Täufers Franciabigios Hand. Voller und runder, würdevoller und schwerer geben sich die Figuren auf dem Zug der drei Könige, der in mächtiger Kurve aus dem Bild heraus und wieder hinein schwenkt (SS. Annunziata); das reizvolle Bild mit Apollo und



225. del Sarto, Verkündigung an Zacharias. Florenz, SS. Annunziata. Phot. Alinari.

Daphne und anderen mythologischen Szenen (Florenz, Palazzo Corsini) erzählt mit bisher noch nicht dagewesener Frische. Energisch führt der Maler in der tonreichen Landschaft die Diagonale durch. Ein Madonnenbild (Rom, Palazzo Corsini) paralysiert Raffaels kompositionellen Einfluß durch Auflösung der Form in duftigen Farben.

Unter dem vorherrschenden Einfluß Michelangelos entwickelt sich del Sarto zum vollwertigen Cinquecentisten, indem seine Körper nicht nur Erscheinungsfülle, sondern auch Präzision der Durchführung gewinnen; aber in den Tafelbildern übertönt doch die Farbe die übrigen Probleme. Dürers Stiche und Holzschnitte waren ihm als Fundgrube für Motive von Wert; das Intime und echt Nordische übersetzte er ins Zeitgemäße, Großzügige; Figuren von beherrschender Macht übernahm er unverändert (Zuhörer bei der Predigt Johannis im Kreuzgang der Scalzi). Durch das Höhersetzen des einen Fußes gewinnen viele Gestalten etwas vornehm Herablassendes.

Die Verkündigung (1513, im Palazzo Pitti) mit ihrem Ausblick auf einen Ruinenplatz will als glanzvoll erdachte Komposition mit schwungvoller Kurvenverbindung gewertet sein; opernhafter wurde aber bis anhin noch keine „Annunziata" gemalt. Scherzhaftes Spiel herrscht in der Vermählung der heiligen Katharina (in der Pinakothek von Dresden); in diesem Gemälde dürfte unser Maler am nächsten an Correggio herankommen. Nur ein Fresko hat er in dieser Epoche im Vorhof der SS. Annunziata gemalt: die Geburt Mariae (1513—14), die immer wieder als Musterbeispiel für die rauschende Fülle, die mit vornehmer Lässigkeit zur Schau getragene Pracht des 16. Jahrhunderts, der charaktervollen Härte und disziplinierten Knappheit Ghirlandajos gegenübergestellt wird. Im hohen Gemach bilden die voll entwickelten, ganz ruhig vorbeiwandelnden Frauen die Hauptsache. Ebenso wichtig wie die bald vollen bald schlaffen Kurven der Figuren ist deren Aufstellung im (verkürzten) Kreis, den die Untersicht des Betthimmels als geometrische Linie wiederholt. In den Scalzifresken (Taufe des Volks, Predigt und Gefangennahme Johannis des Täufers, 1517) schränkt del Sarto die Figurenzahl gegen früher etwas ein, gibt dem Gemalten



226. del Sarto, Pietà. Wien, Belvedere. Bode, Meisterwerke.

aber raumfüllende Plastizität. Die Landschaft mit Hügeln und kahlen Bäumen ordnet sich in einfacher, geschlossener Masse den Gruppen unter; das Bauliche begnügt sich mit der Rolle der raumabgrenzenden Instanz und der ruhigen Folie. Sarto läßt die die Köpfe verbindenden Linien entweder direkt von beiden Enden nach der Mitte ansteigen oder sich nach energischer Einsenkung elastisch zur Mittelfigur aufschwingen. In Bildern heiliger Familien oder der Madonna mit Kindern und Engeln füllt der Maler den Raum vollständig mit Körpern aus. In der berühmten Madonna delle arpie (Florenz, Uffizien, 1517) übersetzt er das herkömmliche Dreieckschema mit der verdeckten Symmetrie mittels seines die Umrisse auflösenden Sfumato ins Malerische; er läßt seine Figuren nicht als Statuen dastehen, sondern farbig aus dämmerigem Grund herausleuchten. Derselbe ergreifend tiefe Ernst beseelt auch die Disputa della S. Trinità (Florenz, Palazzo Pitti) mit vier im Halbkreis stehenden und zwei knieenden Figuren. Vor dem dämmerigen Grund läßt der Maler ein herrliches Farbenkonzert aus Komplementärfarben wie aus vier verschiedenen Rot ertönen.

Farben und Lichtprobleme bilden weiterhin das Wesentliche in Andreas Kunst; sie beherrschen Raumlösungen und Plastizität der Einzelgestalt; auch hohen Stimmungswert hat ihnen der Künstler übertragen, und so vermag er den Beschauer immer wieder mit der zunehmenden Inhaltlosigkeit der Köpfe und Gebärden auszusöhnen. Der Aufenthalt in Frankreich hat durch direkte Fühlungnahme mit den koloristischen Anliegen des Nordens diese Wendung in des Künstlers Entwicklung gefördert. Nach Paris nimmt er noch starke Einflüsse von Michelangelos Medicimadonna mit (Caritas, Louvre); aus Frankreich bringt er zu vornehmer Kühle abgetönte Farbigkeit in wundervoller Harmonie.

In den farblosen Scalzifresken dieser Epoche (1520, bezw. 1523—24, Enthauptung Johannis, Tanz der Salome, Verkündigung an Zacharias, Allegorien von Glaube, Hoffnung und Liebe) bringt er nur noch ganz wenige Figuren vor ganz kahlen Wänden an. An diesen tiefen Bühnen mit ihren starken Beleuchtungsgegensätzen blitzen die Figuren mit ihren energiegeladenen zuckenden oder lang hinströmenden Umrissen und ihren breit und stark



227. Bacchiacca, Taufe Christi. Florenz, Uffizien. Phot. Alinari.

hingesetzten Lichtern geisterartig hervor; der Maler löst die Gestalten mehr voneinander, aber kraft ihres großzügigen einfachen Zusammenhangs beherrschen sie den Raum, ohne ihn auszufüllen; in jedem dieser erzählenden Fresken ist das Verhältnis der Figuren zum Raum und die Intensität des Lichts eine andere (Abb. 225). Nur als farbenschillernde Pracht will die sonst so leere Pietà (im Palazzo Pitti) gewertet sein. In der Beweinung Christi (Wien, Belvedere) baut er die ganze Farbengebung aus Varianten des Gegensatzes von Blau und Gelb auf und stellt diese helle Skala zwischen tiefes Lila und warmes Orange (Abb. 226).

Alle Register stark herausmodellierter Plastik, leuchtender Farbenflächen und weichen Helldunkels läßt der Maler in seiner letzten Epoche spielen, in der freilich die Tafelbilder sehr ungleichwertig ausfielen. Sarto dachte nur noch an malerische Probleme, die Wahrhaftigkeit seines Vortrags gegenüber dem Inhalt ließ ihn gleichgültig. Eine Fülle von römischen Anklängen zwingt zur Annahme eines Aufenthalts in der ewigen Stadt.

Am nächsten reicht er in der Madonna del sacco (Fresko im Vorhof der SS. Annunziata) an Michelangelos Ideal heran: Verteilung zweier ungefähr gleich schwerer plastischer Massen, schweres breites Sitzen, ein massiver Umriß aus gewaltsam aufgetürmten Linien, gewichtigem Übergreifen des Arms, eine herrische Kälte, die des spielenden Kindes nicht achtet, und dahinter Joseph als scharfe, in sich versunkene Silhouette, ohne Interesse für die Anderen. Wohl erinnert Maria an die delphische Sibylle, aber die ernste kalte Stimmung, die sonst so garnicht im Naturell Sartos lag, wehte aus Michelangelos Vorfahrengruppen. — Schwere Gestalten mit gewichtigen, großen Gebärden, unbestimmt aus dem Dunkel herausleuchtend, sind Träger der „Heimsuchung" und der Geburt Johannis des Täufers in den Scalzifresken. Gravitätisches Sitzen und Schreiten, aussichtsreiche Körperdrehungen, in die Tiefe Stoßen der Arme, geschlossene Rundungen, lauter Züge, die ihn mit Michelangelo verbinden. Über dem vortrefflichen Einfühlungsvermögen in dessen Kunst hat Andrea del Sarto sein eigenes Naturell nicht verleugnet. Wohl aber vermochte ihn der Anblick der Laokoongruppe vorübergehend zu verwirren; das wilde Pathos der Opferung Isaaks (Dresden) ist durchaus unwahr. In St. Salvi bei Florenz malte del Sarto 1526—27 ein Abendmahl al fresco; auf einem anderen Gebiet als dem der Farbe konnte er es nicht mit Leonardo aufnehmen; vielleicht darf ihm sogar zu besonderem Ruhme angerechnet werden, daß er sich, wenige Einzelheiten ausgenommen, von dessen Vorbild frei hielt; unter Verzicht auf schmückende Details erreichte er vornehme, festliche Wirkung. — Wie in dieser Zeit die Figuren wachsen, aber zugleich auch sich beruhigen, wie sich aber auch der Raum nach vorn erweitert (Madonna mit Heiligen; Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Tafel VI) so lösen sich die Farben, die gelegentlich aus farbigem Helldunkel herausglühen, in zarten Duft und in helles Freilicht auf. „Lichtdurchglühte Farbkörper" oder farbig getönte Strahlungen, das sind Sartos Gestalten am Ende seiner künstlerischen Wirksamkeit.

Verschwindend wenige Bildnisse sind von Andrea del Sarto bekannt; Lucrezia del Fede (Prado, Museum) leiht ihre Züge den Madonnen und Heiligen, in früherer Jugend sowohl als im resoluten Alter (Berliner Bildnis).

Sein nächster Schüler war Francesco di Cristofano Bigi, gen. Franciabigio (1482(?)—1525), wie Sarto zunächst von Piero di Cosimo beeinflußt (laut Vasaris Mitteilung). Er tritt als Mitarbeiter in den Kreuzgängen der Scalzi und der SS. Annunziata auf; hier wie in seinen Tafelbildern erweist er sich als gefälliger Verarbeiter fremder Anregungen. In seinen Madonnenbildern

finden sich die Einflüsse des Piero di Cosimo, Albertinelli, Raffael und Sarto. So wenig ihm des letzten Kompositionsgabe und Frische verliehen war, so wenig erreichte er auch dessen farbige Feinheiten. Für seine Bildnisse (s. o.) bleibt die Wendung des Kopfs nach vorn typisch; mit den starken Kontrasten großer Farbflächen zielt er nicht auf malerische Wirkung, sondern auf die Betonung der Form, bei der auch die Linie noch stark mitspricht.

Von Sartos Schülern erwies sich Domenico Puligo (1492—1527) als unvollständiger Nachahmer des duftigen Sfumato, mit dem er oft über die Mängel seiner Zeichnung hinwegzutäuschen suchte. Francesco Ubertini, genannt Bacchiacca (1494–1557) knüpfte an Sartos kleinfigurige novellistische Darstellungen an, in welchen er durch launige Einfälle und eine mit Entlehnungen aus nordischen Stichen und Holzschnitten gewürzte Erzählung über das mangelnde Raumgefühl und das Mißverhältnis zwischen Figuren und Umgebung zu entschädigen sucht. Daß seine Stärke in behaglicher idyllischer Darstellung lag, der man keinen Zug ins Große zumutet, beweisen die nach seinen Entwürfen gefertigten Teppiche in den Uffizien. Sartos bedeutendster Schüler, Pontormo, gehört schon der folgenden Epoche an.

Siena

trat in dieser Epoche künstlerisch noch mehr zurück als im Quattrocento; daß die Malerei überhaupt in die Anschauungsweise des Cinquecento eintrat, war zunächst nur außerlokalen Einflüssen zu verdanken. Auch jetzt gab sie ihren uralten Grundcharakter nicht preis; im Gegenteil, es scheint als ob das alte Ideal der weichen, lyrischen Schönheit und der verklärenden Pracht — in neuer Gestalt — wieder das Hauptpostulat würde, nur legt man sich oft die Frage vor, ob dieses echt und ursprünglich „Sienesische" im Vergleich zu den Einflüssen, die aus Florenz und Rom kamen, nicht etwas Negatives, nicht ein Hemmnis bedeutete. Überblickt man aber die Malerei dieses Zeitraumes und gewahrt man einerseits völlig geistlose Nachahmung fremder Vorbilder, mühseliges Losringen von der Überlieferung, oder mit ganz unzureichenden Kräften versuchte Nachbildung des großen römischen Historienstils (Peruzzis historische Bilder), so empfindet man den sienesischen Einschlag, wo er sich Geltung zu verschaffen vermag, immerhin wohltuend und als Sieg eines lebensfähigen Elements im Wust des Ungelösten und Unfreien. Dieses Sienesische in der Cinquecentomalerei mit Hilfe des Einflusses Leonardos und der antiken wie modernen römischen Kunst rein erhalten zu haben, ist das Verdienst des Lombarden Sodoma. Baldassare Peruzzis Bedeutung als Dekorateur ist an anderer Stelle bereits gewürdigt worden. Kaum aber hatte sich die sienesische Malerei von der Überlieferung befreit, lenkte sie schon ins Fahrwasser des Eklektizismus ein; es darf keineswegs befremden, wenn sich bei einzelnen Malern Einflüsse von Quattrocentisten und Cinquecentisten vereinigt finden.

Bernardino Fungai (1460—1516) ist unter dem Einfluß des Giovanni da Paolo und Francesco di Giorgio aufgewachsen, und bleibt auch mit seiner nach altem Schema komponierten Krönung Mariae von 1512 (Siena, Fontegiusta) ein Nachzügler des Quattrocento. Allein verheißungsvoll waren seine Ansätze zu einer detailreichen Landschaft, die es ja in der sienesischen Malerei der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts so gut wie gar nicht gab. Giacomo Pacchiarotto (geb. 1474, † wohl 1540) ging aus der Schule des Matteo di Giovanni hervor und fühlt sich dann durch Francesco di Giorgio auf Signorelli hingewiesen (Himmelfahrt Christi, Siena, Akademie).

Giovanni Antonio Bazzi, gen. il Sodoma (geb. 1477 in Vercelli, mit Defendente dei Ferraris Schüler bei Martino Spanzotti da Casale, bis 1500 unter dem Einfluß des mailändischen Kunstkreises, 1501–1508 in Siena, 1508

zum erstenmal, 1514 zum zweitenmal in Rom. Aus dem ersten Aufenthalt stammen das Rahmenwerk und die kleinen Bilder der Decke in der Stanza della Segnatura im Vatikan; beim zweiten Aufenthalt bemalte er das oberste Geschoß der Villa Farnesina mit seinem berühmtesten Werk, der Hochzeit Alexanders des Großen und Roxanes, sowie mit der Familie des Darius vor Alexander und der Schmiede Vulkans. Seine sonst ganz Siena gewidmete Tätigkeit unterbrach er 1527 mit einem Aufenthalt in Florenz und 1539 und 1540 mit Reisen nach Volterra und Pisa. Gestorben ist er 1551.

Sodomas Entwicklung läßt sich in zwei Phasen teilen; die Grenze bezeichnet der zweite römische Aufenthalt. Die erste Phase zeigt noch gelockerte Komposition, umständliche und doch verzettelte Szenerie und vorwiegend schlanke Gestalten.

Als Musterbeispiel können die drei ursprünglich zusammengehörenden Tafeln mit Caritas (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), Judith (Siena, Akademie) und Lukretia (Hannover, Kestner-Museum) mit ihren vorn leeren, hinten mit kleinem Detail gefüllten Landschaften gelten; ähnlich die Kreuzabnahme (Siena, Akademie) mit ihrer lockeren Komposition und umbrisch anmutenden Landschaft. Aber die zwei um die ohnmächtige Maria beschäftigten Frauen deuten in ihrer vorzüglichen Gruppierung wie der Innigkeit ihres Gefühlsausdrucks auf Sodomas späteres Meisterwerk, die Ohnmacht der hl. Katharina.

Von zwei Tondi mit der heiligen Familie zeigten das eine (Siena, Akademie) Anklänge an Lorenzo di Credi, in den kleinen Figuren des Hintergrundes an Pinturicchio, das andere (Sammlung Borgogna, Vercelli) den Einfluß von Leonardos Schule. Im Kreuzgang von Monte Oliveto begann er 1505 als Fortsetzer Signorellis zusammen mit Gehilfen einen Zyklus von 25 Fresken aus dem Leben des heiligen Benedikt; der mangelnde Einklang zwischen Figuren und Raum und die Langweiligkeit der Erzählung beweisen, daß er einem solchen Thema noch nicht gewachsen war. Als bedeutsame künstlerische Leistungen heben sich nur die unter Pinturicchios Einfluß entstandenen Dekorationen und Baulichkeiten, im Figürlichen das Selbstbildnis und die Gestalten der Buhlerinnen heraus. Daß sein ganzes Wesen auf Anmut und den stillen und doch bewegenden Ausdruck von Freude und Schmerz gerichtet war, beweist der ergreifende kreuztragende Christus in Monte Oliveto.



223. Sodoma, Caritas. Berlin. Phot. Gesellsch. Berlin.

Die zweite Epoche von Sodomas künstlerischer Tätigkeit wird durch großfigurige oder figurenreiche dichtgeschlossene Kompositionen mit sehr ausführlichen Landschaften, durch verfeinertes Kolorit, starkes Helldunkel und durch häufige Verwendung der Illusionsmalerei charakterisiert.

In der Hochzeit Alexanders und Roxanes (Rom, Farnesina, 1514) wirkt der Hintergrund fast verwirrend reich, aber Sodoma wußte die Figuren des Vordergrundes geschickt zu verbinden und durch Linien und Flächen hervorzuheben. In den Erwachsenen brachte der Maler die Bewunderung der Schönheit, das schamhafte Zögern, die Gegenwart der helfenden Gottheit und die niedrige Neugier der Menschen zum Ausdruck; aber zu Füßen und



229. Sodoma, Auferstehung Christi. Neapel, Museo Nazionale.
Phot. Alinari.

zu Häupten tummeln sich Eroten als Träger der von den Erwachsenen scheu verhaltenen Freude, als harmlose Verkörperungen des Liebesverlangens, als muntere Paraphrase göttlichen Beistandes und humorvolle Ausdeutung menschlicher Neugier.

Im Oratorium von S. Bernardino zu Siena läßt sich das Wachsen von Sodomas Kompositions- und Figurenstil an dem 1518 und den erst 1532 gemalten Fresken aus dem Marienleben mit vollster Klarheit ablesen. Aber Sodoma bleibt sich im Grunde doch gleich; stets gelingt ihm jugendlicher Liebreiz in ruhigen wie in bewegten Gestalten. In seinem der Sieneser Akademie gehörenden Ecce homo verbindet sich mit der Schönheit der Bewegung, der an römischen Vorbildern gesteigerten Körperlichkeit und mit der ergreifenden Tiefe des Ausdrucks eine überaus delikate Farbenzusammenstellung, die auch sein berühmtestes Gemälde, seinen heiligen Sebastian (1525 gemalte Prozessionsfahne, Florenz, Uffizien) auszeichnet. Die bergige Landschaft mit ihren römischen Ruinen erstrahlt in tiefen, satten, weich vertriebenen Tönen, und Heiligen selbst verbinden sich höchste Körperschönheit mit dem ergreifenden Übergang von irdischem Schmerzgefühl zu seliger Verklärung.

Sienesische Schönheit in der Auffassung Sodomas offenbart sich einzig und allein in solchen Gestalten von vollendeter Körperbildung, in reiner Zuständlichkeit oder leidend, mit melodischem Linienfluß, in zart abgetönten hellen Farben vor der lieblichen einladenden Landschaft, mit ihrer reichen Vegetation, ihren Gewässern und römischen Ruinen und der bewegten Bodengestaltung. Es ist, als müßte die sienesische Malerei die seit Jahrzehnten versäumte Landschaftsdarstellung nachholen. Alle diese Vorzüge faßt Sodoma in den Fresken der Katharinenkapelle in S. Domenico zu Siena zusammen (1526); Ohnmacht und Ekstase der jugendschönen Nonne und der Beistand ihrer Gefährtinnen waren Themata nach Sodomas Sinn; in den schwebenden Figuren versagte seine Kunst. Seine zu raumillusionistischen Zwecken gemalten Architekturen: Pfeiler mit Bogen, tiefe, mehr flach abgetreppte Nischen mit Pilasterflankierung zeichnen sich durch reiche Dekoration aus, sind aber selbst wiederum nur Träger und Folie für die durch lebendige Figuren erzielte plastische Illusion (Katherinenkapelle in S. Domenico; Fresken im Großen Saal des Palazzo Pubblico, 1529—1534; Kapelle S. Jacopo degli Spagnuoli in S. Bernardino).

Baldassare Peruzzi bezeichnet in seinen erzählenden Fresken und Tafelbildern einen hemmenden Einschlag in der Entwicklung. In den Fresken der Chortribuna von S. Onofrio in Rom (1504) erfaßt er Pinturicchios Kunst als befangene phantasielose Zierlichkeit. In der Ponzettikapelle von Sta. Maria della Pace (1516) sucht er umsonst im Votivbild Raffaels Vorbild zu erreichen, erweist sich dagegen in der Gliederung und Bemalung des Gewölbes als vorzüglicher Dekorateur. Die Szenen aus der römischen Geschichte in einem Saal des Konservatorenpalastes offenbaren Peruzzis ganze Unfähigkeit zum großen historischen Stil; über eine unbeholfene Verzettelung und Zu-

sammenstoppelung konventioneller Figuren in einer Pinturicchio lieblos nachgeahmten Landschaft kam der Maler nicht hinaus. Die Darstellung von Augustus mit der Sibylle (Siena, Fontegiusta) zeigt trotz ihren übertrieben hageren Gestalten, daß er sich zuweilen in der Kraft römischer Erzählungskunst versuchte.

Ein ganz unselbständiger Eklektiker, der lange unter Sodomas Einfluß stand, aber schließlich ganz in der Kunst Pacchiarottos aufging, war Girolamo del Pacchia (1477 bis nach 1555).

Umbrien tritt jetzt durchaus zurück. Der einzige nennenswerte Meister Girolamo Genga aus Urbino wurde in früherem Zusammenhang gewürdigt.

Der dekorative Ausbau der Hochrenaissance durch Raffael.

Erstaunlich wenig ist uns über Raffaels Persönlichkeit bekannt. Seine Entwicklung, wie die äußeren Lebensschicksale lassen auf einen schmiegsamen und doch selbständigen und zielbewußten Charakter schließen. So erklärt sich auch seine angesehene Stellung in Rom. Sein Freundschaftsverhältnis mit Baldassare Castiglione, Agostino Chigi u. a. hervorragenden Männern spricht für hohe Bildung und feinstes Wesen; Raffael fügte sich der vornehmsten Gesellschaft als ihresgleichen ein. Er bewohnte in Rom einen eigenen Palast. Sein Ansehen als Mensch und Künstler war hier so gestiegen, daß sich hohe Besteller von ihm hinhalten oder mit seinem Namen signierte Schülerwerke übersenden ließen. Er teilte sein Leben zwischen Arbeit und Genuß; wir dürften kaum fehlgehen, wenn wir ihn uns nicht als Lebemann aber als Lebenskünstler vorstellen. Nach den strengen Florentiner Jahren und neben der Arbeitslast, die er in Rom zu bewältigen hatte, mögen äußere Pracht, geistvoller Umgang, Ruhm und Liebesgenuß die für sein Berufsleben nötige Atmosphäre geschaffen haben. Allem Anschein nach war Raffael eine faßbare Verkörperung des „Cortegiano“ seines Freundes Castiglione.

In seinen Glanzzeiten, die er zu seinem Glück nicht überleben mußte, bedrohte ihn die gigantische Persönlichkeit Michelangelos; er und seine Anhänger ließen es nicht an gehässigen Äußerungen über seine Werke fehlen, und manche Diskreditierung verschuldete Raffael dadurch, daß er die Bestellungen den Schülern überließ und seinen Namen auf minderwertige Ateliererzeugnisse setzte. Seit dieser Zeit ist seine künstlerische Einschätzung bis auf den heutigen Tag großen Schwankungen unterworfen gewesen. Äußerten sich Giovio, Vasari und Lodovico Dolce im allgemeinen noch durchaus anerkennend, so fühlte sich das 17. Jahrhundert viel mehr zu Correggio hingezogen, und nur die französische Klassik, Poussin, Félibien und die französische Kunstakademie standen für Raffaels Ruhm ein; für sie war er dem Altertum gleichwertig. Dieselbe Rettung seines Namens knüpfte sich ein Jahrhundert später an die Persönlichkeiten von Mengs und Winckelmann; den deutschen Frühromantikern war Raffael Gegenstand der Vergötterung. Positiv blieb seine Beurteilung bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts, einer Zeit, in welcher die Michelangelo-Biographien zunahmen und der Kultus der eigenwilligen starken Persönlichkeit überwog. Und wird heute die neuere Kunst nach den Begriffen: Mensch des Nordens und Mensch des Südens orientiert, so wird Raffael die Hauptschuld dafür aufgebürdet, daß die südliche Kunst dem cisalpinen Menschen im Grunde fremd sei (Scheffler).

Dieser Tadel geht von der richtigen Erwägung aus, daß Raffael die formale Seite der italienischen Renaissance am reinsten vertrat, da er sich weder in unabsehbare naturwissenschaftliche Studien einließ, noch zum erschütterten Miterleben aller seelischen Vorgänge zwang. Er ist der Laienwelt vorab als Madonnenmaler bekannt, und als solcher hat er das bekannteste Thema bildender Kunst durch seine Auffassung gehoben und ihm durch allgemeinen Liebreiz der Gestalten die Herzen erobert. Ob umbrisch, florentinisch oder römisch, stets geben sich



230. Raffael, Poesie. Rom, Vatikan.

Madonnen und Heilige und mythologische Personen als Idealfiguren aus. Raffael bezeugt selbst, daß er seine Gestalten aus dem Gedächtnis, nach einer Idee male und zur Erreichung höchster Schönheit von verschiedenen Erscheinungen das Schönste auswählt. Diese formale Idealisierung wirkte künstlerisch, solange sie in des Meisters Händen lag; von den Schülern gehandhabt, wurde sie zum Manierismus. Diese Allgemeinheit der Gesichtszüge, dieses Ebenmaß der Formen und diese Abgewogenheit der Massen blieb verständlich, solange der reinste Wohlklang der Linie, wie ihn neben Leonardo nur Raffael entwickeln konnte, unterstützte. Schon die Kunst seines Lehrers Perugino zeichnete sich durch Wohllaut aus; aber um wie vieles tonreicher klingt schon in der umbrischen Zeit Raffaels Linienmelodie.

Raffaels internationaler Ruhm gründete sich jedoch auf die harmonische Ausbildung des inhalts- und gedankenreichen großen Wandbildes (Stanzen) und des einfachen allgemeinverständlichen Historienbildes (Teppiche); mit diesem beherrschte er zunächst die römische Malerei, später aber auch die Kunst anderer Länder. Nicht der Gedankenreichtum, nicht die Schönheit der Gestalten und Szenerie allein bestimmen den Wert seiner Stanzenfresken, sondern das restlose Aufgehen des Bilderschmucks im vorhandenen Raum. Überall ist dem Wandbild die Herrschaft über den Sockel garantiert. Kräftig gemalte Bogen fassen die Erzählungen ein, gemaltes Relief, keine Raumillusion wie bei Pinturicchios Sieneser Fresken; die großen Gemälde sollten als Bilder in tiefem Rahmen wirken. Epochemachend wurde nicht allein der Ausgleich der Dimensionen in der ersten, sondern auch die Raumwirkung und das Helldunkel der zweiten Stanze. Am stärksten wirkte dies im Wandbild als Dienerin der Architektur begründete Gleichgewicht der Massen mit strengster Orientierung nach dem Mittellot, wobei der Augenpunkt mit einem inhaltlich bedeutsamen Punkt identisch ist oder ihm doch nahe zu liegen kommt. Disputa: Fuß der Monstranz. Schule von Athen: linke Hand Platos. Messe von Bolsena und Heliodors Vertreibung: Altarfront. Borgobrand: Schnittpunkt der Kirchentüre mit oberster Stufe.

Nicht minder aber sprach die schlichte Natürlichkeit und Verständlichkeit der auf den historischen Kernpunkt eingestellten Erzählungen der „Teppiche", die sich als großzügige rhythmische Kompositionen reliefmäßig, leicht ablesbar entwickeln. Raffael inaugurierte aber auch eine gefällige vom Geist des Altertums getragene Dekorationsmalerei, die in den Grotesken der vatikanischen Loggien ihren Höhepunkt erreichte. Hier ist das Verdienst des Archäologen, der die Schätze des Altertums hob und allgemein zugänglich machte, ebenso groß wie dasjenige



231. Raffael, „Weide meine Lämmer". Rom, Vatikan. Phot. Alinari.

des Künstlers, der sich mit vollem Verständnis in die alte Formensprache einlebte. Man bemerkte, daß sich die antiken Motive hauptsächlich in den unter Leos X. Regierung entstandenen Gemälden finden. Am häufigsten und mannigfaltigsten kommen sie in den Arbeiten seiner Werkstätte vor: Sala dell'Incendio, Bilder der Loggien, Badezimmer Bibbienas, Teppichbordüren. Aber nicht nur durch direktes Kopieren, sondern auch durch Einfühlung in sein Wesen hat Raffael der Verbreitung der Kunst des Altertums Vorschub geleistet. Seine Kunstsprache reicht mit ihrer Abklärung und idealen Allgemeinheit näher an das Altertum heran als die der anderen Hochrenaissancemeister. Aber man vergesse nie: die Voraussetzungen für Raffaels Kunst lagen in Umbrien; in Florenz holte Raffael viele ihm noch fehlende Grundlagen nach. In römischer Luft vollzog sich kraft innerer Entwicklungsnotwendigkeit und später unter dem fördernden Einfluß des Altertums und anderer Faktoren der Reifeprozeß.

Daß die Zahl seiner Schüler so ansehnlich wurde, verdankte er der Vielseitigkeit und Liebenswürdigkeit seines Wesens; die verschiedensten Talente wußte er zu fördern.

Biographie. Raffael wurde am 18. März 1483 in Urbino als Sohn des Malers Giovanni Santi und der Magia Ciarla geboren. Bis 1500 dürfte er sich ausschließlich in der Vaterstadt aufgehalten haben, kam aber wahrscheinlich im Mai dieses Jahres nach Perugia in die Werkstätte Peruginos, der damals mit den Cambiofresken beschäftigt war und zwar unter Mithilfe von Andrea d'Assisi genannt l'Ingegno. Am 10. Dezember 1500 wurde der Vertrag für die „Krönung des heiligen Nikolaus da Tolentino" in Citta di Castello geschlossen, an der ja auch Evangelista di Piandimeleto tätig war. Der Zeitraum bis Anfang 1504 umspannt die peruginische Periode Raffaels, zeigt aber auch (1503) eine merkliche Verselbständigung des jungen Künstlers, der sich einseitig und ausschließlich auf Perugino eingestellt hatte, aber keinerlei Einfluß Pieros, Melozzos oder des Justus von Gent erkennen ließ. Die beginnende Verselbständigung rief nach neuen Anregungen, die aus einer künstlerisch bewegteren Atmosphäre kommen mußten, als sie Umbrien und die Marken zu bieten hatten.

Mit einem Brief vom 1. Oktober 1504 empfahl Giovanna Felicia Feltria, Herzogin von Sora, den jungen Raffael an den Florentiner Gonfaloniere Soderini. In Florenz nahm Raffael durch systematisches Studium älterer namentlich aber zeitgenössischer Meister seine künstlerische Selbsterziehung in die Hand. Die durch Leonardo, Fra Bartolommeo und Michelangelo beeinflußten Gemälde und Zeichnungen bedeuten nicht den Eklektizismus des innerlich Haltlosen sondern seinen Ernst, durch die von modernen Zeitgenossen gelösten Probleme die peruginesken Schema ganz zu überwinden und die schlummernden Kräfte zu wecken und zu stählen. Anregungen von Seiten Donatellos mag Raffael direkt bei Anlaß einer Reise nach Padua empfangen haben. Zwischen 1508 und 1509 weilte er vorübergehend in Urbino und Perugia. Mit Ende 1508 — nach Venturi Anfang 1509 — beginnt Raffaels Glanzepoche in Rom. Vielleicht hat ihn Bramante, der ja schon seit einer Reihe von Jahren dort ansässig war, dem Papst empfohlen. Neben dem Tafelgemälde gewinnt das Freskobild überragende Bedeutung; Juni 1509 bis August 1511 die Stanza della Segnatura. September 1511 bis Juni 1514 Stanza d'Eliodoro, 1514 bis Juni 1517 Sala dell'Incendio. Hier war 1514 der Borgobrand, 1515 die Schlacht von Ostia, 1517 die zwei anderen Gemälde fertig, doch stammt ihre Ausführung durchweg von Schülerhand. Die Jahreszahl 1515 trägt die von Raffael an Dürer geschickte Zeichnung mit zwei Figuren für die Seeschlacht von Ostia (Wien, Albertina). Gleichzeitig entstanden: 1512 der Prophet Jesaja in S. Agostino für Johann Goritz aus Luxemburg, und 1514 die von Agostino Chigi, dem reichen kunstliebenden Sieneser Kaufherrn bestellten vier Sibyllen in Sta. Maria della Pace. Von Julius II. hatte er den Auftrag erhalten, in einem jetzt zerstörten Korridor, der vom Vatikan zum Belvedere führte, Arkadenfresken zu malen; nur eine war noch unter ihm entstanden; vier weitere führte dann Raffael für Leo X. aus. Beim Tode Bramantes (1514) ernannte der Papst Raffael zum Baumeister von St. Peter und beließ ihm als Adiatus den alten erfahrenen Fra Giocondo aus Verona.

Mit einem Breve vom 27. August 1515 wird Raffael von Leo X. zum Präfekten der Altertümer ernannt. Im gleichen Jahre kann er den Papst nach Florenz und Bologna begleitet haben. Die wichtigsten Arbeiten dieses und des folgenden Jahres sind: die Kartons für die Teppiche („Tapeten"), für welche vom Juni 1515 bis Dezember 1516 Zahlungen erfolgten. Am Stephanstage 1519 waren die ausgeführten Teppiche zum erstenmal in der Sixtina zu sehen. 1516 malten Schüler Raffaels das Badezimmer des Kardinals Bibbiena im Vatikan. Im Dezember 1517 wurde die Gartenloggia der Villa Farnesina, des fürstlichen Besitztums des Agostino Chigi, dem Publikum zugänglich gemacht. Am Spiegel des Gewölbes und an den Zwickeln war, von Penni und Giulio Romano nach Angaben Raffaels das Märchen von Amor und Psyche erzählt; Putten mit Attributen zieren die Stichkappen. Seit Filippo Beroaldos Übersetzung (1500) war Apuleius, der Verfasser des reizvollen Märchens, allgemein bekannt geworden. 1517—1519 entstanden die herrlichen Dekorationen des zweiten Obergeschosses der vatikanischen Loggien. Unter Raffaels Oberaufsicht teilten sich Francesco Penni, Perino del Vaga und Giovanni da Urdine in die Arbeit; der Anteil der von Vasari außerdem erwähnten Gehilfen hat sich nicht abgrenzen lassen. Während sich Michelangelo in einsamer Größe verschloß, war Raffael der Malerfürst Roms, und als solcher derart mit Aufträgen überhäuft, daß er oft entweder die Besteller durch Versprechungen hinhalten oder den Auftrag durch Schüler ausführen lassen mußte. Verwandte Züge bietet ein Jahrhundert später Peter Paul Rubens.

1518—19 wurden Skizzen und Kartons für die Fresken der Sala di Costantino vorbereitet, deren Ausführung jedoch ausschließlich den Schülern zufiel. 1517 erfolgte von Seiten des Kardinals Giulio Medici der Auftrag für die Transfiguration, an welcher Raffael 1519 intensiv tätig war; immerhin mußte sie Giulio Romano vollenden, weil der Meister vorher gestorben war. 1519 zeichnete Raffael, unterstützt von Andrea Fulvio, dem Autor der Antiquitates urbis, den Plan des alten Rom in Form von Pinselzeichnungen alter Quartiere der Stadt mit Rekonstruktionen alter Gebäude. 1520 war die nach Raffaels Entwürfen errichtete Villa Madama (für Kardinal Giulio Medici) im Bau; VI. 1520 waren Giulio Romano und Giovanni da Udine als Dekorateure darin tätig. Am 6. April 1520 schied Raffael aus dem Leben und wurde im Pantheon bestattet, wo schon früher seine Braut Marietta, die Nichte des Kardinals Bibbiena beigesetzt worden war.

1. Die umbrisch-peruginische Epoche, ca. 1500 — 1504, spielt sich hauptsächlich in Perugia und Città di Castello ab. Daß nach Giovanni Santis Tod dessen Werkstatterbe Evangelista di Piandimeleto und sein Mitteilhaber, der von Francia geschulte Timoteo Viti Raffaels Lehrer waren, kann schwerlich bestritten werden; nur sind wenige Werke erhalten, welche den Einfluß des Letzteren klarzufassen; ob Ersterer, der 1500 mit Raffael zusammen einen Auftrag erhält, viel mehr war als Fideiussor des unmündigen Santi, läßt sich zur Zeit kaum entscheiden. Raffaels datierte Werke beginnen mit dem Jahr 1500, in welchem er in Perugia in die Werkstätte Peruginos eintrat; dessen Einfluß wird zusehends stärker. Aber kaum war Raffaels Kunst

bis zur Identität in derjenigen dieses Lehrers aufgegangen, so begann auch die für die Zukunft entscheidende Lösung und Überwindung. Für Raffael war Peruginos Kunst eine Festigung der eigenen Kräfte, aber im Grunde nur Durchgangsstadium. Den Tatsachen dürfte diejenige Reihenfolge der bekannten Bilder entsprechen, welche zunächst die wenigen Anklänge an Viti zeigen, woran sich das Anschwellen, der Höhepunkt und das Schwinden von Peruginos Einfluß reihen. Überaus zarte Erscheinungen mit feinen Gesichtchen, die mit Peruginos Typus wenig gemein haben, kennzeichnen, nebst einer ängstlich symmetrischen Aufstellung und warmen Farben Raffaels Frühwerke. Durch sie empfängt der umbrische Lyrismus eine eigene Note. Die Zeichnungen dieser Epoche sind Vorstudien und Entwürfe für Gemälde. Neben sehr sorgfältiger Modellierung kennt Raffael schon ein frisches Hinstreichen der Schatten; sein Material sind Feder und Kreide.



232. Raffael, Madonna Solly. Berlin. Phot. Gesellsch. Berlin.

Der Traum des Ritters (London, National Gallery; ebenda der durchlöcherte' Karton; gegen 1500). Die Erzählung Epiktets hat dadurch eine anmutige Note erhalten, daß das Laster genau so edel und sittsam dargestellt ist wie die Tugend. Symmetrisch stehen beide Frauen am Kopf- und Fußende des schlafenden Ritters; ein umbrisches Bäumchen teilt die stark vertiefte, an Motiven reiche Landschaft (Vitis Einfluß). Die unsichere Stellung der Tugend läßt sich auf Peruginos direkten Einfluß zurückführen, der sich auch in der Tracht des „Lasters" und in der Ausrüstung des schlafenden Ritters geltend zu machen scheint. Die drei Grazien (Museum von Chantilly; gegen 1500) zeigen dasselbe Festhalten am Flächengleichgewicht; vor einer ganz ruhigen rein horizontal gerichteten Landschaft stellt Raffael die wohl nach einer antiken Gemme oder einer italienischen Bearbeitung des antiken Themas kopierten weichen und vollen Körper mit ihren schmiegsamen Linien auf; die Armhaltung der mittleren Grazie hat eine nachträgliche Änderung erfahren. Mutmaßlich beruhen nur die Köpfe auf genaueren Naturstudien. Zu den bedeutendsten Errungenschaften, welche der Raffaelforschung in jüngster Zeit beschieden waren, gehört die Auffindung der Zeichnungen und Fragmente, welche zur einstigen Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino gehörten (1500—01 von Raffael zusammen mit Evangelista di Piandimeleto gemalt; einst in S. Agostino in Città di Castello; von Pius VI. 1789 gekauft und zerschnitten; seit dem Eindringen der Revolutionsarmee sind die meisten Stücke verschollen). Vorstudien in Lille (Musée Wicar) und Oxford (University Galeries) bezeugen Raffaels eingehende Modellstudien. Die Komposition baute sich in einzelnen Geschossen auf, die aber harmonisch ineinander griffen; ganze und halbe Figuren schlossen sich vorzüglich dem Bildrahmen an. Für die Komposition als Ganzes wie für die Haltung besaß Raffael genügend Vorbilder seines Lehrers Perugino. Von den erhaltenen Einzelfiguren zeigt ihn aber nur Gottvater im Cherubimkranz (Neapel Museum), während die Köpfe Mariae und eines Engels (Neapel, bzw. Brescia, Galerie) sich weit mehr dem Typus Vitis nähern, ihn aber bedeutend vertieft und veredelt darstellen. Die Prozessionsfahne in Città di Castello (1500



233. Raffael, Madonna mit Granatapfel. Wien, Albertina. (Nach Fischel.)

bis 1501 ?) zeigt auf einer Seite die Trinität mit zwei knieenden Heiligen, auf der andern die Erschaffung Evas; Motive Peruginos, wie die Engel, der Kopf Gottes, die andächtig betenden Heiligen und die zierlichen Bäumchen wechseln mit solchen Vitis, unter denen die Landschaft das greifbarste ist. Analogien zu den Felskulissen finden sich auf verschiedenen dem Evangelista di Piandimeleto zugeschriebenen Bildern, aber auch in Jugendwerken Peruginos. — Für den heiligen Georg und Michael (Louvre in Paris), mit ihrem sich bäumenden Hengst und der eigenartigen Höllenphantasie vermochte Peruginos Werkstätte keine Vorbilder zu liefern; ist er doch allem Dramatischen und Phantastischem aus dem Wege gegangen; möglicherweise bekam Raffael vlämische Vorbilder zu Gesicht; im „Georg" ist die Landschaft schon durchaus peruginisch. Bei aller Einseitigkeit war Perugino doch eine abgeklärte Persönlichkeit, sodaß die lange Dauer und Intensität seines Einflusses auf Raffael nichts Rätselhaftes haben. Half ja doch der Schüler seinem Meister bei verschiedenen Werken und kopierte er doch wiederholt nach dessen Zeichnungen und fertigen Bildern.

Die Madonnenbilder dieser Periode zeigen am deutlichsten, worin Raffael dem Meister folgte, worin er sich selbständig hielt: Stimmung und Typen, sowie die Haltung der meisten Figuren gehen auf Perugino zurück, wogegen die Gewichtigkeit der Erscheinung im Bildfeld und die Angleichung an den Rahmen Eigentum des jungen Raffael sind. Namentlich gestaltet dieser das Halbfigurenbild der Madonna mit einem oder zwei Knaben in den gegenseitigen Beziehungen viel inniger als es Perugino getan; im Aufgreifen dieses Themas mag eine vielleicht unbewußte Anknüpfung an den väterlichen Kunstkreis gesehen werden. Mit Umbriern wie Pinturicchio verbindet ihn die Vorliebe für Goldverzierung an den Kleidern.

Das Tondobildchen Madonna Conestabile (Petersburg, Eremitage) sucht mit der klaren Herausarbeitung großer Richtungen d. h. den aufrechten Körpern der Madonna, den Horizontalen der welligen Landschaft und den Diagonalen des Kopfs der Madonna und des Kinderkörpers etwas Stimmungsmäßiges zu verbinden: mit zärtlichem Mutterblick verfolgt die Madonna das Interesse des Knaben für ihr Andachtsbüchlein. Dem lichten Wasserspiegel in der Landschaft antworten helle Berggipfel. — Stärker als die etwas eintönigen Parallelismen spricht in der „Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Franziskus" (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) die Geschlossenheit der Komposition. Mit dem Kopf des heiligen Franz und dem segnenden Christusknaben hat Raffael Peruginos Formensprache vollständig übernommen. Er nähert sich ihr noch mehr in den Madonnen Solly und Diotalevi (beide im genannten Berliner Museum), wogegen die Innigkeit der Beziehungen (zwei Knaben auf der Madonna Diotalevi),



234. Raffael, Krönung Mariae (Teil). Rom, Vatikan.
Phot. Alinari.

das breite Ausladen oder energische Emporragen der Körper Raffaels Selbständigkeit zuzuschreiben sind. Auf eine reifere Epoche deutet die Studie zu einer Madonna (Oxford) hin: Die Halbfigur der Madonna mit dem auf ihren Schoß sitzenden Kind bildet, von einem Fensterrahmen umfaßt, ein geschlossenes Dreieck, der über die Knie gelegte Mantel, die Hände von Mutter und Kind und der Halsausschnitt des Kleides bereiten auf die Horizontale der Landschaft vor. So peruginisch auch der heilige Sebastian in der Gemäldegalerie von Bergamo wirken mag, so sind doch die Ruhe der Kleidung und der geschlossene Umriß des Lockenhaars raffaelische Züge, die sich auch in der Halbfigur des nackten segnenden Christus (Brescia, Galeria) gegenüber Peruginos Auferstandenem (Vatikan, Pinakothek) geltend machen: intensiverer Blick, höher erhobener Arm, geschickter geführte Mantelkontur.

Den Höhepunkt von Peruginos Einfluß bildete in Komposition, Stimmung und Einzelfiguren die Kreuzigung der Sammlung Mond in London. In den Predellenbildern dagegen mit ihren Erzählungen von der Bestrafung des Häretikers Sabinian durch den heiligen Hieronymus (Sammlung Richmond) und der Auferweckung dreier Toter (Galerie von Lissabon) war z. T. Raffael auf eigene Modellstudien angewiesen, mit denen er den breiten Vordergrund seiner symmetrischen Landschaften ausfüllte; eine ruhige Stehfigur und der fliehende Krieger gehen auf Perugino bezw. Pinturicchios Fresken in Spello und Siena zurück.

Mit 1503 überwindet Raffael konsequent Peruginos Einfluß. Bei vorwaltend peruginischer Stimmung studiert der junge Meister doch die Figuren und Kompositionen selbständig durch; er bringt neue Gesichtstypen und verhilft dem Raumproblem zum Sieg und zwar als wesentlichem Bestandteil der Handlung.

Perugino hat die Himmelfahrt und Krönung Mariae wiederholt gemalt, stets als Etagenkomposition und nie mit dem Sarkophag; wenn er die Jünger im Halbkreis aufstellte und in der Mitte den Apostel Thomas isolierte, so wirkte die Raumlösung allzu demonstrativ. — Raffael stellte in seiner Krönung Mariae im Vatikan (in der ersten Hälfte 1503 für S. Francesco in Perugia gemalt, und zwar für den Altar der Alessandra di Simone degli Oddi, 1797 von den Franzosen geraubt, in Paris von Holz auf Leinwand übertragen, seit 1815 im Vatikan) das Thema auf einen neuen Boden. Wohl behielt er das peruginische Dreigeschoßsystem bei, aber er gab der Komposition dadurch mehr Leichtigkeit, daß er die Geschoße von unten nach oben niedriger werden ließ. Ebenso stark fällt die räumliche Gestaltung ins Gewicht: die Apostel versammeln sich um einen diagonal aufgestellten Sarkophag mit Licht und Schattenseite. Allerdings flankiert er, ähnlich wie Perugino, die Gruppen durch zwei jugendliche Apostel, die in Haltung und Typus mit Peruginos Gestalten engste Verwandtschaft zeigen. Die übrigen variiert er viel stärker in Alter und Haltung als es Perugino tat; aber dabei mußten einige zu Lückenbüßern werden. Trotz aller Ruhe, Andacht, Wehmut und schwärmerischer Verehrung ist hier doch ein Geschlecht von Charakterköpfen auf den Plan getreten. Die Hügellandschaft, der die peruginischen Bäumchen fehlen, begleitet etwas pedantisch die Köpfe der Apostel. — Auf breiter Wolkenbank vollzieht sich die Krönung: Christus und Maria in Halbface, die musizierenden Engel im Halbkreis aufgestellt; eine Gruppe von acht Cherubimköpfchen belebt in flächenhafter Anordnung das oberste Halbrund.

Bei den drei Predellenbildern hatte Raffael z. T. diejenigen Peruginos in Fano bezw. wohl Kopien oder Vorzeichnungen als Vorlage, aber jede Komposition seines Lehrers geht geläutert aus seiner Hand hervor. In wohlproportionierter Säulenhalle mit geräumigem Vordergrund eilt bei Raffaels Verkündigung der Engel auf die sitzende Madonna zu; ohne pedantische Symmetrie verteilt er die Figuren gleichmäßiger im Raum. Die Dar-



235. Raffael, Studie zur Anbetung. Stockholm. (Nach Fischel.)

stellung Christi spielt sich nicht mehr in einer beliebigen Halle sondern im Säulenumgang eines Oktogons ab, wie sie Perugino beim Sposalizio der gleichen Predella verwandte; dazu schließt Raffael die beiden Zuschauergruppen fest zusammen, indem er einer Figur die Führung überläßt, und die Haupt gruppe mit ihrem überzeugenden Anteil am Vorgang erhält durch Säulen, Pfeiler und Bogen ihre bedeutsame Einfassung und Betonung. — Für die Anbetung der Könige konnte ihm eine Predellentafel des großen Altarwerks von S. Pietro in Perugia dienen (heute in Rouen). Unter Beibehaltung der Verteilung der Gruppen: die heilige Familie rechts beim Stall, der Troß links, vereinigt Raffael die bei Perugino noch zerstreuten Elemente zu einem Gruppenbild, dessen Atmung man zu sehen und zu vernehmen glaubt, so fein wechselt Geschlossenheit und Geöffnetsein. Deutlich ist die Madonna als Zielpunkt der Bewegung gekennzeichnet, gleichzeitig in einen lockeren Figurenkreis gesetzt, und die Ruine ist nicht nur Szenerie, sondern hat bildgliedernde und malerische Bedeutung. Noch ist die zarte umbrische Lyrik nicht verklungen, aber ein größerer Meister beherrscht ihre Ausdrucksmittel; Peruginos Figurentypen gehorchen jetzt einem höherem Willen (Abb. 235).

Noch viel merkbarer wird der Unterschied zweier Zeitalter in beider Maler Darstellung des Sposalizio. Raffaels Gemälde (1504, Brera in Mailand) hat mit Peruginos Leistung noch die Bildform, die Requisiten, die Figurenzahl im Vordergrund, die Symmetrie und einige Gesichtstypen gemeinsam. Die zarte Stimmung ist bei Perugino erstarrt, bei Raffael verinnerlicht, obschon die Köpfe sich in Typus und Ausdruck fast durchweg gleichen (Vorstudien zu Frauengestalten im Museum von Oxford).

Im Vordergrund hebt Raffael die Hauptgruppe durch Einschnitte und Farbenunterschiede besser heraus, vertauscht gegenüber Perugino Männer und Frauen, um den zögernd ausgestreckten rechten Arm Mariae als Stimmungsträger unverdeckt zu zeigen; aus demselben Grunde holt er den Freier, der seinen Stab überm Knie bricht, aus der Gruppe der andern heraus, wobei dieser, als Eckfigur aufgestellt, auch raumbildende Funktion ausübt. Die ungeschickte Stellung des heiligen Joseph zeigt auffallende Ähnlichkeit mit derjenigen der kumäischen Sibylle im Cambio zu Perugia. Wer vermag an Peruginos Gefühlswärme zu glauben, wenn er seine beiden trauenden Priester sieht? Raffaels Mittelfigur dagegen vereinigt mit priesterlicher Würde auch die innere Anteilnahme. Bei den Zuschauern beseitigt Raffael die Isokephalie des Meisters, doch gelingt es ihm nicht, sie ohne Lückenbüßerei zu versammeln. Man beachte, wie er die Tracht gegenüber Perugino vereinfachte, d. h. die umgerollten Enden der Mützen nicht mehr als Umrisse sprechen ließ. Zwischen den Figuren des Vordergrundes und dem Tempel gab Raffael einen weitere Zwischenraum und erleichterte durch zahlreiche dunkle rechteckige Einlagen in den Bodenbelag dem Beschauer die Abschätzung der Entfernung. Freier und zufälliger wirken die Figurengruppen im Mittelgrund. Im Tempel aber erweist sich Raffael zum erstenmal als Architekt; der ideale Zentralbau als Szenerie gehörte ja zu den bedeutendsten Interessen der Maler in der zweiten Quattrocentohälfte; Perugino und Pinturicchio bedrückten ihre Gruppen mit Achteckbauten und deren Vorhallen; ihre Zentralbauten enden gleichmäßig weit nach der Höhe und der Breite aus; aber Peruginos Tempel auf dem Sposalizio zu Caen mußte seine Kuppel opfern, und wirkt zudem durch den Kontrast zwischen schwerfälligen und schwächlichen Teilen ungünstig. Raffael, dem eine stärkere Höhe der Bildfläche zu Hilfe kam, adelte seinen Tempel mittels eines höheren Stufenunterbaus und mittels Annäherung an die ideale Kreisform nämlich durch Wahl des Sechzehnecks mit schmalem konzentrischen Umgang, von welchem sich Voluten zum Oberbau schwingen; eine ruhige, flache Kuppel sucht mit ihrer Rundung Fühlung mit dem Halbkreis des Rahmens. Wie Perugino läßt auch Raffael in der Mittelachse den Durchblick frei; aber er belebte auch den Umgang mit Figürchen. Wie auf Peruginos Bild senken sich Hügelprofile den Tempelstufen entgegen und binden das architektonische Gebilde am Rahmen fest; aber indem Raffael die Profile

belebter gestaltet und die Hügelkulissen mehr gegeneinander abtönt, kann er auf Peruginos zierliche Bäumchen verzichten (Abb. 234).

Die letzten Bildnisse dieser Epoche — zwei Porträts junger Männer in Halbfigur vor Landschaft (Florenz, Palazzo Pitti, und Budapest, Museum der bildenden Künste) sowie ein angebliches Porträt Peruginos in der Galerie Borghese in Rom überwinden Peruginos bedeutsame und schüchterne Aufmachung durch sehr breites Ins-Bildsetzen, durch kräftiges Ausladen der geschlossenen Umrisse, durch stärkere Intensität des Blicks und festere Modellierung; das alte Schema: Face und Halbprofil — wird nicht verändert, aber eindrücklicher gestaltet. Aber gleichwohl bleibt die Gesamthaltung noch befangen; die Richtungen von Oberkörper und Hals setzen schroff gegeneinander ab; der Oberkörper wirkt als abgeschnittene Büste und die Hände verraten das Ungewohnte ihrer Erscheinung im Bildnis. In bewußten Gegensatz dazu bringt Raffael die Ebenendehnung der Landschaft. Aus dem Übergang zur Florentiner Zeit stammt eine Sammlung von Skizzen nach Köpfen. Außer solchen hat der Maler auch den Händen und Füßen besonders sorgfältige Studien gewidmet, um ihnen als Stimmungs- und Ausdrucksträger höhere Bedeutung zu geben. Zu dieser Gruppe sind auch die Vorzeichnung zu einem Selbstbildnis (Oxford, Ashmolean Museum) und zwei Vorstudien für weibliche Bildnisse (London, British Museum) zu zählen.



236. Raffael, Sposalizio. Mailand, Brera.

Die Florentiner Periode (1504—1508). Die umbrische Malerei hatte dem jungen Raffael nichts mehr zu geben, seit sich erwiesen hatte, daß er den Einfluß ihres bedeutendsten Vertreters Peruginos, zu überwinden vermochte. Wäre Raffael in der Heimat geblieben, so wäre er aus eigener Kraft der umbrische Hochrenaissancemaler geworden. Aber er empfand die Grenzen dieses Kunstgebietes als zu eng. Er zog nach Florenz und legte dort neue Fundamente, mit denen er die umbrische Überlieferung zu seiner Kunst sublimierte, die nicht mehr als umbrisch sondern als italienisch überhaupt empfunden wird. Unter der überwältigenden Macht der vielen neuen und starken Eindrücke schwand die umbrische Grazie und Frömmigkeit als Stilbegriff. Seine Entwicklung verdankte Raffael nunmehr dem Studium der großen Bildhauer und Maler und der Aktzeichnung. Er vertiefte sich mit Vorliebe in die seiner bisherigen Entwicklung entgegengesetzt gerichteten Meister, und die große Fülle von Studien und nicht zu Papier gebrachten Eindrücke wirkt bis in die römischen Werke nach; Raffael zeichnet jetzt nicht mehr nach dem bekleideten



235. Raffael, Studie. Oxford. (Nach Fischel.)

sondern nur nach dem nackten Modell in ruhigem wie in bewegtem Zustand. Überhaupt verschaffen auch jetzt noch die Zeichnungen die wichtigsten Einblicke in Raffaels Schaffensart. In sehr weit verstreuten Skizzensammlungen sind die meisten Einfälle, Beobachtungen und Eindrücke aus der Florentiner Zeit vereinigt. Er verwendet wie früher Feder und Metallstift, daneben auch zur Festhaltung von Lichteffekten den Aquarellpinsel; zum erstenmal erscheint in dieser Epoche der Rötelstift. Die zahlreichen Federzeichnungen mit nackten Figuren, z. T. nach lebendem Modell, z. T. nach Kunstwerken, studieren bald das Wesentliche der Formen oder die Veränderungen des Umrisses bei starker Bewegung; in vielen aber wollte der Meister nur melodiösen Linienfluß, den kalligraphischen Verlauf einer Linie nacherleben. Von höchstem Interesse ist es, zu beobachten, welche Vorbilder den Künstler interessieren. Die Beziehungen zu Donatello sind von Gronau, Vöge und Fischel untersucht worden. Es scheint, Raffael habe angesichts der Paduaner Reliefs ein Skizzenbuch angelegt, aus dem nicht nur er, sondern auch seine Schüler schöpften; in den römischen Fresken nehmen diese Donatello-Motive überhand, je weniger Raffael an der Ausführung Anteil hat. Erst aus dieser Quelle ging dem jungen Künstler die Bedeutung der Psychologie der Masse auf, und die verschiedene Anteilnahme der Zuschauer, wie sie Donatello darstellte, ließ ihn nicht mehr los. Er reagiert ferner auf die verschiedenen Seiten von Leonardos Wesen. Hat die Mona Lisa seinen Bildnistypus beeinflußt, so veranlaßten ihn Skizzen zur Anghiarischlacht und der Karton selbst zu zahlreichen Kampfesszenen; doch wirkte natürlich auch Michelangelos Karton anregend. Kampfmotive studiert er außerdem nach Bildern und Stichen des Antonio del Pollajuolo; Kriegerstatuen lieferten ihm Donatello (heiliger Georg) und das Altertum; auf dem Wege nach Rom begegnete er schließlich noch Signorelli, dessen Rückenakte, dessen aus dem Bild hinausstoßende Bewegung und besondere Motive (Heben der Ferse) in Zeichnungen ihren Niederschlag fanden. Eine neue Welt ging ihm in Leonardos plastischem Helldunkel auf; vielleicht lernte er unter dessen Einfluß seine Madonnenbilder so gründlich vorbereiten. Jedenfalls bewirkte Leonardo, daß Raffaels Zeichnung elastischer und flüssiger wurde. Der



238. Raffael, Madonna Granduca. Florenz.
Phot. Anderson.



239. Raffael, Heilige Cäcilie. Bologna.
Phot. Anderson.

geistesverwandte Fra Bartolommeo förderte ihn sodann in der Ausbildung der Einzelgestalt, was Fülle und Rhythmus der Erscheinung anbetrifft und lehrte ihn großzügigen Bildaufbau. Michelangelo konnte für Raffael zur gefährlichen Klippe werden, und ganz ohne jeden Nachteil vermochte sich Raffael nicht dauernd mit ihm einzulassen. An der Statue des David interessierte ihn Stellung und Muskulatur, an zwei Madonnenreliefs die Kontraste, die durch Schwere gehemmte aber auch die plötzliche und heftige Bewegung, am Matthäus das schmerzbeschwerte Wenden des Kopfs. Kraftaufwand und Reichtum an Stellungen zeigte ihm der Karton der badenden Soldaten. Raffael hat auch diesen Gegensatz, wenn auch nicht immer mit Glück in sich aufgenommen und überwunden.

So tritt an Stelle der umbrischen Süßigkeit der Florentiner Realismus in Klärung der Gesamterscheinung, Verstärkung der Formen und Linien, und Bereicherung der formalen Beziehungen. In seiner florentinischen Lehrzeit begründet Raffael seine allgemeine Bedeutung. Seine Werke offenbaren einen großen Reichtum an Problemen; als Gesamtheit trägt sein Oeuvre den Stempel des umfassenden Studiums und des Strebens nach Höherem. Als Musterbeispiel mag die heilige Katharina (London, National Gallery 1506?) gelten. Eine volle und starke Bewegung steigt aus der Tiefe empor und kreist um das Mittellot. Das Auflegen des Unterarms auf das Rad erleichtert die volle Ausprägung des Kontraposts. Klingt der Kopf noch an die umbrischen Typen der Übergangszeit an, so entwickeln sich Schultern, Brust, Hände und Hüften zu neuer Größe und Fülle. Jede Linie des Gewandes ist zu klarer Abgrenzung aber auch zu schwungvollem Einfassen verwendet.

Das einfache Madonnenbild knüpft an die letzten Leistungen der umbrischen Periode an, gelangt aber in einer kurzen Entwicklung zu entgegengesetzten Anschauungen. Die unmittelbare Fortsetzung jeder streng dreieckigen Madonnenzeichnung in Oxford bildet die Zeichnung der Madonna mit dem Granatapfel (Wien, Albertina), bei welcher die Beseelung, die Kopftypen und Behandlung der Hände auf den Anfang der Florentiner Zeit weisen,



240. Raffael, Madonna Tempi. München.

die Technik aber noch die der früheren Jugendwerke bleibt. Nur zweimal stellte er die Halbfigur der stehenden Madonna mit dem Knaben dar. Die Madonna del Granduca (um 1505, Florenz, Palazzo Pitti) war laut Zeichnung (Uffizien) ursprünglich als Tondo geplant. Raffael schließt aber Mutter und Kind enger zusammen und bezieht in den großzügigen Umriß sehr markante Richtungsgegensätze ein. Der Typus der Frauen auf dem Sposalizio hat hier eine gewisse Festigung erfahren. Vor schwarzem Grund soll vor allem die Reliefwirkung sprechen. Dieses Nebeneinander zweier frontaler Figuren wird in der Madonna Tempi (um 1507—08; München, Alte Pinakothek) zur engen Verschlingung zweier Figuren in Halbface, deren vollplastische Wirkung natürlich des freien landschaftlichen Raumes bedarf. Die gemütsbewegte Madonna, die ihr Kind zum Kusse innig an sich drückt, verlangt im Gegensatz zur Granduca, einen geschwellten Umriß: wie ein Segel umwogt der Mantel die Hüften; die Rundung der Schulter überschneidet dessen Umriß da, wo dieser vom Haupt auf den Rücken niedereilt. Der Kopftypus, ein längliches volles regelmäßiges Oval mit hoher Stirne und verklärtem Lächeln, weist in Leonardos Kunstkreis.

Dieselbe Entwicklung vom Nebeneinandersein zweier ruhiger Gestalten zu innigerer Verknüpfung großer Formen, zu räumlicher Wirkung und zur Heraushebung von starken Richtungen sei es in Parallelen oder in Gegensätzen, zeigen auch die zahlreicheren sitzenden Madonnen mit dem Jesusknaben. Die früheste Phase vertritt die „Kleine Madonna Cowper" in Panshanger, deren Kopftypus schon durchaus florentinisch ist. Entschiedener kommt die Bewegung des Jesusknaben auf den folgenden Bildern zum Ausdruck: In der Madonna Orléans (Musée Condé in Chantilly) kam zwar der Künstler über steife Parallelismen und hartes Aneinanderstoßen der Richtungen noch nicht hinaus; aber das hier verwendete Motiv, daß die Madonna auf den Knaben niederblickt, während dieser mit beiden Händen nach ihrer Brust greift und sich zugleich zum Beschauer umwendet, kam dann in der Madonna Colonna (um 1507—08, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) mittels stärkerer Bewegung und stärkerer Richtungsgegensätze besser zum Ausdruck, obschon auch hier noch eine gewisse Gezwungenheit herrscht. Problematisch ist die Bridgewater Madonna (1507—08; London, Bridgewater Gallery) geblieben; unter dem Einfluß von Michelangelos Relief der Madonna mit dem Vogel wirft sich der Knabe wie geängstigt auf dem Schoß der vornehm thronenden mit Leonardos Kontrapost aufgebauten Madonna herum. Die Große Madonna Cowper in Panshanger (1508) zeigt die stärkste Flächenfüllung, entwickeltsten Formen und stärkste Raumwirkung, die der Künstler durch Diagonalstellung zweier Körper erzielte.

Entscheidend für die Beurteilung dieser Bildergruppe bleibt aber die Tatsache, daß Zeichnungen desselben Themas, gleichviel ob später als Gemälde ausgeführt oder nicht, einen viel höheren Grad von Lebendigkeit enthalten. Was im Gemälde zum reinen Kompositionsproblem wurde, das wirkt in der Zeichnung noch durch unmittelbare Frische, so bei der Wiener Albertina-Zeichnung, auf welcher die Madonna mit starken Richtungskontrasten auf der Erde sitzt und der Knabe gierig nach ihrem Büchlein emporlangt.

Für Raffaels Streben nach geometrischem Bildaufbau war das Thema der Madonna mit dem Jesusknaben und dem Giovannino noch geeigneter, da es die symmetrische Zusammenordnung von einer erwachsenen und zwei Kinderfiguren ermöglichte. In der Madonna Terranuova (1504—05; Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) beweist Raffael in der Körperhaltung und der linken Hand der sitzenden Madonna seine Beeinflussung durch Leonardo. Die Symmetrie stellt er auf etwas billige Weise her, indem er dem links (vom Beschauer) stehenden Giovannino einen andern Knaben als Partner gibt, den man nach der Legenda aurea wohl als Bruder Jesu aufzufassen hat. Eine horizontale Mauerkante halbiert das Tondo in der Hälfte; symmetrisch verteilen sich Hügelmotive zu beiden Seiten der Madonna. Der Künstler suchte aber mittels zahlreicher Vorstudien dasselbe Thema in drei großen ganzfigurigen Bildern zu lösen; auch hier atmen die Zeichnungen weit mehr Frische, als die ausgeführten Bilder;

denn die regelmäßig geschlossene durch die Landschaftsmotive unterstützte Figurenpyramide nimmt hier noch nicht das ganze Interesse in Anspruch. Bei der Madonna im Grünen (1505; Wien, Hofmuseum) läßt Raffael beide Knaben das Kreuzchen des Johannes fassen; die Beziehungen zwischen beiden sind also rein genrehafte. Um die Basis der Pyramide genau in die Bildbreite einzupassen und symmetrisch die Helligkeit der nackten Partien zu verteilen, gab der Künstler der halb sitzenden halb knieenden Madonna eine gezwungene Stellung; auch ist das Bild reich an störenden Parallelen, harten Überschneidungen und leeren Stellen. Die Vorstudien (Wien, Albertina) verwerten die Parallelismen sogar als durchgehende Diagonalen, geben aber den Körpern entschiedener Richtungskontraste und schwungvollere Linien.

Ungezwungen erreicht die Pyramide ihre Regelmäßigkeit in der Madonna mit dem Stieglitz (Florenz, Uffizien); die Haltung der Madonna ist weniger als Kontrastproblem demonstriert, ihr Umriß umschließt gleichmäßig beide Knaben, die durch das apokryphe Motiv der Belebung eines Lehmvögelchens verbunden sind, Johannes als irdisches Kind, Christus, obwohl auch Kind, doch als Wundertäter. Die Landschaft unterstützt mit Bodenlinien, Wolkenschichten und schlanken umbrischen Bäumchen die Schrägen der Figurenpyramide. Die Vorstudien (Wien, Albertina) drehen sich hauptsächlich um die Haltung der beiden Knaben.



241. Raffael, Madonna mit Stieglitz. Florenz, Uffizien.

In der „Belle Jardinière" (1507; Paris, Louvre) soll der Beschauer die Dreifigurengruppe mehr von der Seite, also mit verstärkten plastischen Werten sehen. So tritt der Christusknabe aus dem Umriß der Madonna heraus und dieser Verselbständigung eines Bildteils entspricht die Belebung des Umrisses auf der andern Seite. Durch den fragenden Blick des Jesusknaben und die andächtige Verehrung, die ihm der Spielgefährte zollt, gewinnt das Bild ein Mehr an intimem Reiz. Gegen die Gruppe tritt die Landschaft zurück. In der Vorstudie des Louvre ist die Profilstellung beim Sitzen stärker betont und die Knaben unterhalten sich miteinander.

In der (unvollendeten) Madonna Esterhazy (1508—09; Budapest, Museum der bildenden Künste) löst Raffael die Aufgabe in einem ganz neuen Sinn, nämlich durch die umgestürzte Pyramide: Arme und Blicke haben ihr Ziel in der linken unteren Bildecke d. h. im knieenden Giovannino; auch die Madonna kniet und hält den sitzenden Jesusknaben. Gegenüber der Vorzeichnung (Uffizien) sind die Figuren etwas enger zusammengeschlossen und die Landschaft ist durchaus römisch: Campagna, Sorakte, antike Ruinen und mittelalterliche Kirchtürme.

Auch das Thema der heiligen Familie hat Raffael in Florenz aufgegriffen und verschiedenartig gelöst. Von der gleichmäßigen Zusammenordnung der Figuren in der Familie mit dem bartlosen Joseph (Petersburg, Eremitage) und der etwas gelockerten Flächenkomposition im Tondo der heiligen Familie mit der Palme (London, Bridgewater Gallery) gelangte Raffael zur Lösung mit der umgestürzten Pyramide (Heilige Familie mit Lamm; 1507; Madrid, Prado; in dem auf einem Lamm reitenden Christusknaben wirkt der Einfluß Leonardos) und dem strengen vielfigurigen Pyramidenaufbau in der Heiligen Familie Canigiani (München, Alte Pinakothek), einem Bild, das besonders stark Fra Bartolommeos Einfluß zeigt (Joseph; Kopf der heiligen Elisabeth).

Während Raffaels Bildnisse aus der umbrischen Epoche das herkömmliche Schema im Grunde nicht änderten, wandelte sich sein Bildnisideal nunmehr unter dem nachhaltigen Einfluß von Leonardos Mona Lisa. Raffael lernt dabei die moderne Geschlossenheit des Porträts; er versucht aber auch die Haltung zu variieren. Eine Bildnisskizze im Museum von Lille scheint in Kopfform, Bildung der Augen, dem Lächeln des Mundes und den zarten das Haupt einhüllenden Schleiern gleichsam unter dem unmittelbaren Eindruck von Leonardos Werk entstanden zu sein. Die Studie zur Maddalena Doni im Louvre übernimmt die Drehung des Kopfs, die Armhaltung und die architektonische Einfassung des Hintergrundes. Zum leeren prunkvollen aufgeputzten Schema erstarrt aber Leo-



242. Raffael, Donibildnis. Florenz, Palazzo Pitti.
Phot. Anderson.

nardos Vorbild im ausgeführten Bildnis derselben Dame (1506; Florenz, Palazzo Pitti). Für das Gattenbildnis des Agnolo Doni ebenda erfand Raffael die belebende Unterscheidung zwischen der horizonzal aufgelegten und der lässig von einer Tischkante herabhängenden Hand; nur wirkt das Arrangierte noch zu auffällig und der Ausdruck gequält und gezwungen. Und nicht anders Raffaels Selbstbildnis in den Uffizien. Und doch eignet den Bildnissen dieser Zeit ein hohes Maß von Energie und Selbstsicherheit in Haltung und Blick. Die Donna Gravida (Florenz, Palazzo Pitti) gehört mit ihrer energischen Modellierung dieser Epoche an, bereitet aber in der Art, wie sie die Bildfläche beherrscht und wie sie angeborne Vornehmheit und Würde des gereiften Alters zu erkennen gibt, auf die Bildnisse der römischen Zeit vor.

Im mehrfigurigen Andachtsbild, dessen Anfänge bei Raffael noch in die ausgehende umbrische Epoche hinaufreichen, löst er sich ruckweise vom heimatlichen Ideal und wächst zunächst in die Anschauung Fra Bartolommeos hinein. Die Madonna der Nonnen von S. Antonio zu Perugia (New York, Pierpant Morgan) entstand nicht in einem Zuge. Die von Perugino übernommene Thronform, die auf Pinturicchio zurückgehende Madonna mit den beiden Knaben, die zwei weiblichen Heiligen sowie die Lünette können nur 1503 oder 1504 entstanden sein, während die beiden Apostelfürsten schon den Einfluß Fra Bartolommeos verraten und somit erst bei Raffaels Aufenthalt in Perugia 1505 gemalt sein können. Auch die Predellenbilder, die wohl nach Raffaels Entwürfen gemalt wurden, zeigen stilistische Unterschiede, die auch in der Madonna Ansidei (London, National Gallery) deutlich sichtbar sind. Die der Madonna Diotalevi verwandte heilige Jungfrau und Johannes der Täufer entstammen dem Ende der Peruginer Zeit, während der heilige Nikolaus sowie der schwere zusammenfassende Bogen der florentinischen Anschauung angehören..

Unter Fra Bartolommeos Einfluß wandte sich Raffael schließlich der räumlichen durch Lichtverteilung gegliederten Anordnung des vielfigurigen Altarbildes zu. Die Madonna del baldacchino (1508; Florenz, Palazzo Pitti) baut sich vor einer Apsis mit kassettiertem Gewölbe auf; aber zum altertümlichen steil aufragenden Stufenthron paßt auch die schüchterne Aufstellung der andächtigen Figuren: vier Heilige neben dem Thron und vor diesen zwei nackte Engelchen. Trotz des architektonischen Hintergrundes entfaltet sich Raffaels Komposition mehr in die Breite als in die Tiefe. Die beiden schwebenden Engel wurden später von Schülerhand hinzugemalt.

Auch für ein anderes Werk war ihm Fra Bartolommeo Vorbild: für den oberen Teil des Fresko der Dreieinigkeit in S. Severo in Perugia nahm Raffael das jüngste Gericht Fra Bartolommeos zum Vorbild. Christus und die beiden ihn begleitenden Engel zeigen trotz der peruginischen Anklänge doch schon florentinische Formengröße. Die etwas tiefer sitzenden Gruppen von je drei Heiligen auf Wolkenschichten entfalten sich viel besser als Fra Bartolommeos stark verkürzte Gruppen, und so konnte Raffael auch mehr Gewicht auf die Individualisierung legen. Die enge Verwandschaft der ganzen Komposition mit derjenigen der Disputa weist auf das Jahr 1508 als Entstehungszeit.

Sehr verschieden hat Raffael in dieser Zeit auf Michelangelos Einfluß reagiert. Die Grablegung Christi (Rom, Villa Borghese) war 1507 für Atalante Baglioni in Perugia, die bei der bekannten Bluthochzeit dieses Jahres ihren Sohn verloren hatte, entstanden. Zuerst dachte Raffael daran, dieser irdischen Mater dolorosa die Beweinung Christi zu malen (Zeichnung im Museum von Oxford); aber dann kamen Eindrücke von Michelangelos Werken über den Meister; er rang nach gewaltsamem Ausdruck und hinreißender Dramatik, obschon seine Kunst so gar nicht dar-

auf eingestellt war. Nie ist ein unruhigeres und unharmonischeres Werk aus Raffaels Hand hervorgegangen. Die Gewaltsamkeiten haben sich sogar im Bild gegenüber dem Entwurf (London, British Museum) noch verschärft. In einer für das Auge beleidigenden Weise wird Christi Leichnam geschleppt, Figuren mit gewaltsamen Gebärden und sentimentalem Ausdruck drängen sich heran; als Nachahmung von Michelangelos Madonna Doni vollzieht Maria Magdalena ihre gesuchte Drehung, um Maria zu stützen. So wie die Richtungen der Beine der vorderen Figuren verlaufen, scheint Raffael für einmal aus seiner Bahn geworfen zu sein. Nur in den Grau in Grau gemalten Allegorien der Predella (Pinakothek des Vatikans), ist er sich selbst treu geblieben. Glaube, Liebe und Hoffnung als Halbfiguren im Kreisrund, von Putten eingefaßt, zeigen das Kontrastproblem der Haltung durchweg begründet. Die Liebe, eine ihre Kinder an sich drückende Frau, ist allerdings ohne Michelangelos Einfluß undenkbar; aber Raffael vermochte doch die Kontraste in eine geschlossene Gruppenform einzubinden.

3. Das Studium der römischen Periode Raffaels (1508—1520) begegnet großen Schwierigkeiten, weil sich die Tätigkeit des Meisters immer mehr im überwuchernden Werkstattbetrieb der Schüler verliert. Zeichnungen sind anscheinend in verhältnismäßig geringer Zahl, einige sehr wichtige Kompositionsentwürfe nur in Kopien erhalten. Neben die malerische Tätigkeit tritt in zunehmendem Maße die architektonische und archäologische. Diese Epoche, die Raffaels Weltruhm begründete, wird durch folgendes gekennzeichnet: Sehr wesentlich ist des Meisters Tätigkeit als Freskomaler und zwar als Darsteller mythologischer wie christlich-humanistisch-allegorischer Gegenstände. In den meisten Fällen handelte es sich um ganze Räume, in welchen sich die beziehungsreichen Bilder zweckmäßig zu verteilen hatten (Stanzen). Für solche ausgedehnte Aufgaben war Schülerhilfe besonders erwünscht. Mit den Aufgaben wuchs aber auch die künstlerische Anschauung. Florentiner Eindrücke verdichten sich zur Bildform (Schule von Athen und Disputa), Bewegungsprobleme, die in reichster Fülle in Skizzen ausgebreitet lagen, finden endgültige Form (Urteil Salomons in der Stanza della Segnatura). Jetzt, da die großen Aufgaben an den Meister herantreten und an Formenausprägung und Beseelung das Höchste verlangt wird, treten Studien nach Köpfen Leonardos (Epiphaniasbild) in neue Erscheinung, freilich verallgemeinert und gemildert, aber im Eigenartigen ihrer Stellung und im Zarten oder Charakteristischen ihres Wesens unverkennbar von Leonardo beeinflußt. Und wieder packt ihn Michelangelos Vorbild, und zwar diesmal durch die Sixtinafresken. Oft tritt aber auch der Fall ein, daß sich viele herrliche Studien und Vorzeichnungen Raffaels verallgemeinerten oder in den Händen der Schüler, die vielfach seine Skizzen zu Kartons vergrößerten, erstarrten.

Die römische Entwicklung bedeutet zunächst eine abermalige Steigerung der Form. Ein kräftigeres Menschengeschlecht steht fester auf dem Boden als früher. Die Gewänder geben dem Körper mehr Fülle und beziehen sich nicht mehr auf die Einzelerscheinung, sondern ihr Wurf beansprucht grundlegende Bedeutung für die Gesamtkomposition (Vergl. Madonna Tempi und Madonna Sixtina). Großzügiger und plastischer bilden sich auch die Köpfe. Die Madonna wandelt sich aus der lieblichen ganz jungen Mutter zur reiferen Frau; ihre Kopfform wird gewählter und feiner; tiefere Blicke strahlen aus dunklen Augen, denen das Dunkel des flach anliegenden Haares antwortet. Schon in der Stanza della Segnatura läßt sich von der Disputa über die Schule von Athen zum Parnaß die zunehmende Reife des Formgefühls klar ersehen. Die Fresken stellen die Aufgabe großer bewegter Massen; Raffael ringt anfangs (Segnaturazimmer) mit der harmonischen Durchbildung, gestaltet sie jedoch von Anfang an abwechslungsreich durch und gelangt schon im zweiten Saal zur dramatischen Durchdringung. Die Belebung einer gleichmäßigen Figurenzahl illustriert am besten ein Vergleich zwischen den zwei Heiligengruppen in S. Severo in Perugia und dem himmlischen Chor der Disputa. Ferner sei daran erinnert, daß er jetzt zum erstenmal wirklich schwebende Engel darstellt (Disputa). Eine höchst bedeutsame Bereicherung erfuhren seine Raumgestaltung und das Farben- und Lichtproblem; aber sie alle gehorchten im Grund doch wieder dem obersten Gesetz in Raffaels Kunst, der Klärung des Bildbaues. Die folgenden Aus-



243. Raffael, Galathea. Rom, Villa Farnesina.

führungen werden vor allem zu zeigen haben, wie sich die Präzisierung der Bildkonstruktion durchringt, wie sich das Gegenständliche großen ordnenden Richtungen unterwirft und wie sich diesem gesetzmäßigen Aufbau auch die Farben anpassen. Führt der Meister schließlich auch die Diagonale, die räumliche wie die flächenhafte, im Bild ein, so bedeutet sie keine Störung sondern eine neue im Verein mit den anderen schaffende Kraft.

Das Fresko des Triumphes der Galathea (1514; Villa Farnesina) ist aus antik hellenistischem Empfinden heraus entstanden. Die Göttin beherrscht mit ihrer starken Drehung die ganze Figurengruppe; die ausgestreckten Arme und der flatternde Mantel streben nach entgegengesetzten Zielen. Schichtenweise ordnen sich ein Putto, Tritonen und Nereiden bei, und sie alle ergeben zusammen mit Galathea ein in die Breite gezogenes, eng in den Rahmen gepaßtes Sechseck, über dem in gewisser Entfernung das Dreieck der Pfeile schießenden Putti schwebt. Die geometrische Konstruktion, die für beziehungsreiche Themata Gebot war, konnte freilich da, wo es sich um Äußerung von Lebensfreude handelt, zur Gefahr werden (Abb. 243).

Raffaels römische Tätigkeit begann mit der vornehmsten Aufgabe: der Ausmalung der Stanzen im Vatikan, für deren jede ein besonderes Programm ausgearbeitet wurde; sie bilden nur ein Glied in einer langen Kette, die vom Mittelalter bis in die Neuzeit reicht. Nur handelt es sich zunächst wenigstens nicht um die Aufzählung historischer Tatsachen oder Darstellung von Allegorien, sondern um deren Einordnung in einen höheren Gedankenkreis, der dem Orte, d. h. der vornehmsten päpstlichen Residenz angepaßt war. Ungefähr ein und einhalb Jahrzehnt zuvor hatte Pinturicchio die Borgia-Gemächer mit einem gemalten Programm geschmückt; aber an Stelle jener Bildfülle trat jetzt eine großzügige künstlerische Organisation. Herrschte im Appartamento Borgia eine gleichmäßige Aufreihung von Erzählungen und Figuren, wobei religiöse Themata, mittelalterliche Philosophie und höfische Schmeichelei zu Worte kamen, und der Gesamteindruck der eines prächtigen, unterhaltenden Vielerlei war, so wurde in den Stanzenfresken dasjenige kritisch ausgesondert, was sich zum Programm besonders eignete und dieses Programm lautete: Die Würde und Heiligkeit der Kirche; es gliedert sich in Einzelkapitel und jedem von ihnen ist eine Stanze gewidmet; bald kommt die kulturelle, bald die mystische, bald die historische Seite zur Geltung. Bei der



Raffael, Disputa.
Rom, Vatikan.
(Phot. Anderson.)





244. Raffael, Urteil Salomos. Rom, Vatikan. Phot. Alinari.

Beurteilung der Stanzen als künstlerisches Ganzes bleibt zu beachten, daß sich in einzelnen von ihnen noch Reste älterer Fresken befinden, die aus Pietät und aus praktischen Gründen belassen wurden, ungeachtet der künstlerischen Dissonanzen, die daraus entstehen mochten. Ferner nimmt Raffaels Anteil an der Ausführung mit zunehmender Arbeitsüberlastung ab und derjenige der Schüler entsprechend zu. Unterhalb der Stanzen liegt das Appartamento Borgia; die Voraussetzungen für Fresken waren jedoch oben im ganzen günstiger, denn die Wände und Gewölbe waren nicht durch Pilaster bezw. Gurten geteilt, sondern ermöglichten einen einheitlichen Schmuck. Wohl sind in drei Sälen zwei Wände von Fenstern durchbrochen, aber das Weniger an Flächenraum wird durch ein Mehr an Licht aufgewogen.

Die Stanza delle Segnatura trägt ihren Namen von den hier unterzeichneten Gnadenakten; gewidmet ist ihr Schmuck den vier großen Geistesmächten, auf welchen die Kultur des Christentums sich aufbaut. Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz sind die vier Themata, in die sich in vortrefflicher Abstufung der Schmuck von Gewölbe und Wänden gliedert. Ob nun dieser Raum wirklich einmal Privatbibliothek Julius II. war und mit der damals üblichen Gruppierung der Bücher den Gegenstand der Fresken diktierte, ist nebensächlich; denn die Raumgestalt legte je ohnehin eine derartige Gliederung nahe.

Eine Vierteilung, die sich in kreisrunden Mittel- und oblongen Eckfeldern wiederholte, hatte schon Sodoma in seiner vielleicht auf Melozzo da Forlì zurückgehenden vorzüglichen Deckengliederung vorgesehen. Während er das achteckige Zentralfeld mit dem Wappen Julius II. und die vier Radialfelder mit den konkaven Längsseiten mit mythologischen Szenen schmückte, setzte Raffael in das vorhandene goldstrahlende Rahmenwerk die vier Titel in Form allegorischer Gestalten und gab ihnen in den vier Eckfeldern noch eine kurze Erläuterung in Form von Erzählungen oder anderer Allegorien; den abstrakten, dekorativen Charakter betonte er durch den goldnen Mosaikgrund. Das künstlerische Problem lautete bei den Medaillons: Edel und maßvoll bewegte, stets neu komponierte Sitzgestalt mit begleitenden Genien in ebenmäßiger Ausfüllung des Kreisrunds; bei den Eckfeldern dagegen eine prägnante Erzählung in flächenhafter oder tiefenräumlicher Komposition mit drei bis sechs Figuren und klarer Gruppierung. Bei den Allegorien findet die in allem Reichtum der Bewegung und Modellierung fühlbare Vertikale ihren Ausgleich in der Horizontalen der von Putten getragenen Inschrifttafeln, und die maßvoll verhaltene Bewegung der Hauptfiguren klingt in der ungebundenen Frische der Putten aus. In dieser überirdischen Welt atmen alle Konturen und Farben reinsten Wohlklang.

Die Theologie kleidet Raffael in die symbolischen Farben der drei theologischen Tugenden: Weiß, Grün und Rot; den Flug zum Himmel bedeuten bei der Poesie die herrlich gliedernden Schwingen. An Michelangelos Sibyllen



245. Raffael, Schule von Athen. Rom, Vatikan. Phot. Hanfstängl.

ist die Philosophie erstarkt, der das Altertum selbst den Thron baut, und der die vier Elemente mit Farben und gestickten Mustern das Kleid schaffen. Ihres Amtes waltend ist die Justitia am stärksten bewegt; vier Putten festigen ihre schlanke stark gelöste Silhouette in der Bildfläche. — Aus der Tiefe des Alls beugt sich die Astronomie über die Himmelskugel. Mit einer selbstverständlich anmutenden Klarheit knüpft der Maler im Sieg Apollos über Marsyas zwischen dem Hohen und dem Niedrigen lineare Beziehungen. Als Darstellung edler Körper in herrlicher Symmetrie faßt er den Sündenfall auf. Wie ein Wirbelsturm kreist die leidenschaftliche Gebärdensprache beim salomonischen Urteil um ein Mittellot (Eckfelder, Abb. 244).

Der theologischen Erkenntnis des Liebeswerks Christi ist die sogenannte „Disputa" geweiht, bei der es sich aber nicht um eine Disputation handelt, sondern um die durch verschiedene Kirchenlehrer ausgesprochene Vereinigung von Himmel und Erde in der Eucharistie. Der Name „Disputa" erscheint erst seit dem 17. Jhh.; ein Autor des 16. nennt das Gemälde viel zutreffender: la pittura del sacramento. — Durch das Meßopfer sollen wir laut einer Sequenz des heiligen Thomas von Aquino die Gefährten der heiligen Scharen werden; die Eucharistie, der panis angelicus stellt die Vereinigung mit der Gottheit in Aussicht. Und weiter erklärt Thomas von Aquino, daß es ein zwiefaches Genießen des Erlösers gebe, eines mittels der Anschauung bei den Engeln und eines mittels des Glaubens bei den Menschen. Wenn ferner der Meßkanon das Gebet ausspricht, die Engel mögen diese Gaben (Meßopfer) auf den erhabenen Altar Gottes bringen, so erläutern Gregor der Große und Innocenz III. diese Stelle so: „Im Momente der Darbringung des Opfers da öffnet sich der Himmel, es erscheinen die Chöre der Engel, Erde und Himmel verbinden sich, das Sakrament wird zugleich auf dem Altar gesehen und durch die Engel gen Himmel geführt und Christo geeint." Innocenz III. unterscheidet im Anschluß daran einen oberen himmlischen und einen unteren irdischen Altar. Dem humanistischen Charakter von Parnaß und Schule von Athen gegenüber muß betont werden, wie die „Disputa" die von der Summa

des Thomas von Aquino beherrschte theologische Anschauung aufs Genaueste wiedergibt; Dominikaner, die mit der ganzen Mystik und Scholastik vertraut waren, befanden sich in genügender Zahl am päpstlichen Hof, um den Künstler in bezug auf den Inhalt zu unterrichten. Die himmlische und irdische Region sind durch die Monstranz als den Behälter des Leibes Christi verbunden; keine der Segnaturafresken ist so sorgfältig durch Studien vorbereitet worden wie die Disputa. In der Mitte der untern Region erhebt sich, nirgends überschnitten, der einfache Altar; vor freier Luft steht die Monstranz, Zielpunkt des Glaubens, Forschens, Hoffens und Sehnens. Zwei mächtige Figurenzüge, der eine ein fester rhythmisch gegliederter Block, der andere in Gruppen aufgelockert, streben darauf hin, aufgenommen von den ruhigen Gestalten der vier beim Altar sitzenden Kirchenväter. Und die anschwellende sich wölbende und flach auf die Mitte zueilende Kurve, die über den Köpfen der Gruppe hinwegläuft, wird im Suchen ihres Ziels vom beweglichen Umriß eines Hügels und dem massiven Kubus eines unvollendeten Baus unterstützt. Wohl tönen unter den Dargestellten Namen von höchstem Klang: Innocenz III., Sixtus IV., Thomas von Aquino, Bonaventura und Dante rechts, Fra Angelico wie Vertreter der verschiedensten Orden links, aber diese Menschen sind an die Erde gebannt; es ist, als ob ehrfurchtsvolle Scheu sie abhielte, vor den Altar hinzutreten, so daß sich vor ihm, als wertvolle Raumvertiefung, gleichsam ein geheiligter Bezirk auftut. In der irdischen Zone herrschen die Diagonalen, deren Enden wie mit magnetischer Gewalt am Altar festgehalten werden. — Die himmlische Region, die des Erlösungswerks im Schauen, nicht im Glauben teilhaft ist, öffnet sich gleich einer aetherischen unendlichen Chornische über der irdischen Zone. Altertümliches steht nun hier neben moderner geläuterter Raumanschauung: In der Mittelachse über der Monstranz schwebt als Vision die Trinität auf einer Wolkenbank, die Taube des heiligen Geistes umgeben von vier aus der Tiefe schwebenden Engelchen, und über ihr Christus, der sich selbst zum Opfer hingibt, vor strahlender Glorìole, deren kreisender Rand auch Maria und Joseph in seiner Bewegung faßt, aber über ihr erhebt sich in unerschütterlicher Ruhe Gott-Vater, der das Erlösungswerk beschlossen hat. Aber diese Trinitätspyramide darf nicht über der Erde lasten; Raffael nimmt sie in eine große Raumsphäre hinein und macht sie zum Mittelpunkt des Halbkreises der auf einer Wolkenbank thronenden Patriarchen und Heiligen. Durch diese weitausholende, sich anscheinend der Erde entgegensenkenden Kurve kommt etwas Erhebendes und Befreiendes in die Komposition, sie atmet auf, der irdischen Gebundenheit frei; aber dieses Gefühl steigert sich, je höher der Blick emporsteigt: der Himmel wölbt sich zur strahlenden von Engelsköpfchen erfüllten, von herrlichen Engelgruppen durchschwebten Halbkugel, in die Gott-Vater als der Höchste und Oberste, was die religiöse Vorstellung schafft, einsam hinaufragt. In feinem künstlerischen Takt hat sich Raffael nicht zuviel auf realistisches naiven Sinnen willkommenes Detail eingelassen; ihm war es darum zu tun, die Schönheit des Überirdischen im Gegensatz zu den sehr schwer dahinschleichenden Diagonalen der irdischen Zone durch den Einklang der Kurven mit dem das Bildfeld einfassenden Bogen zum Bewußtsein zu bringen. Nicht Farbenpracht und nicht Figurenfülle sondern einfach große Raumwerte und der Einklang feierlicher Linien sind die Mittel zum Ausdruck höchster überirdischer Schönheit. In den thronenden Heiligen erreichte Raffael mehr Abwechslung in der Haltung und breitere und vollere Entfaltung als im Fresko von S. Severo zu Perugia. Unwillkürlich ergänzt sich der Beschauer diesen Wechsel von alt- und neutestamentlichen Figuren, die nach der Aufeinanderfolge der Weltalter sich aufreihen, zu einem ganzen Halbkreis. — Nach denselben Gesetzen verteilt Raffael auch hier die Komplementärfarben Blau und Goldgelb, die in der Mitte vorherrschen und nach den Seiten zwischen hellen gebrochenen Farben abklingen und außerdem in der irdischen Zone schwerer aufgetragen sind als in der himmlischen. Kopien und Vorstudien beweisen, daß Raffael diese Komposition ursprünglich umständlicher und gleichförmiger gedacht hatte; Studien zu Einzelfigur und Gruppen belehren über den Fortschritt in der Verlebendigung (Taf. VII).



246. Raffael, Drei Musen. Rom, Vatikan.

Die „S c h u l e v o n A t h e n“, über welche schon eine Unmenge von Deutungen ergangen ist, nimmt zusammen mit der „Disputa“ als Verherrlichung der Philosophie bezw. Theologie die ungeteilten Wände ein; die besten Plätze gebühren den vornehmsten Wissensgebieten. Wie der Name sagt, kommt in der „Schule von Athen“ die antike

Philosophie zu Wort, und sie symbolisiert das menschliche Ringen nach Erkenntnis seines höchsten Ziels mittels der Vernunft. Daß die Kirche des antiken Wissens und Könnens nicht entraten darf, hat schon das Mittelalter durch Darstellung der sieben freien Künste und ihrer Vertreter betont; Raffael ließ dieses Schema in einem größeren Ganzen aufgehen, das den Ernst und das emsige Forschen der antiken Welt umfaßt. Dieses betätigt sich gleichsam im Schutze Apollos und Minervas und gipfelt in den Philosophenfürsten Plato und Aristoteles. In durchsichtiger Klarheit entfaltet Raffael den Reichtum geistigen Lebens, indem er die Wissensgebiete und die Art ihrer Aufnahme in Gruppen gliedert. Diese selbst unterwirft er zwei beherrschenden Wagerechten, läßt dabei aber auch Tiefenrichtungen wie Raumerzeugung im einzelnen gelten und verankert die höhere und tiefere Zone in der Diagonale. Damit jedoch die Herrlichkeit der antiken Welt auch aus dem Schauplatz strahle und an der geometrischen Gesetzmäßigkeit nicht gezweifelt werde, damit das Endliche und Irdische wohl sich in aller Herrlichkeit entfalte, aber zugleich auch als Begrenztes erfaßt werde, errichtete Raffael die Architektur, in welcher man Pläne Bramantes für St. Peter verwirklicht sehen wollte. Dem Braun in Braun gemalten Karton der Ambrosiana in Mailand gegenüber zeigt das Fresko als Änderung nur die Anbringung einer Füllfigur im Vordergrund. Ein gemusterter Plattenboden nimmt als Proszenium jene beiden so ähnlichen und doch so geschickt unterschiedenen Gruppen der Geometer, Erd- und Sternkundigen rechts, und der Grammatiker, Arithmetiker und Musiker links auf, die in greifbarer Nähe alle Phasen des Studierens, Aufnehmens, Begreifens umfassen. Man beachte, wie beide Gruppen von der Mitte aus nach dem Rande ansteigen, wie aber die linke sich als spitzes Dreieck in lockerem Kontur mit Einsattelung entwickelt, wie die rechte dagegen plötzlich als trapezförmiger Block anhebt und in unerbittlicher Geschlossenheit verharrt. Vier Treppenstufen führen zur höheren Region, betonen aber doch das Ruhige und wohlig Ausgebreitete und nehmen in der liegenden Figur des Diogenes eine bequeme Raumfüllung aber auch, ähnlich wie in einer emporschreitenden Rückenfigur, die Vermittlung zwischen rechts und links und unten und oben auf. Da oben baut sich das Reich der Philosophenfürsten auf, zunächst das lebendige der andächtig lauschenden, emsig schreibenden und diskutierenden Menschen, die, je mehr sie sich der Mitte als der Quelle höchster Weisheit nähern, im Bann der beiden hehren Geister, die aus der Tiefe hervorwandeln, in ehrfurchtsvollem Schweigen erstarren, und eine Gasse bilden. Dann aber als Weiterbildung der lebendigen Horizontalen und Vertikalen das gebaute Reich nämlich jene lichten Fronten, vor denen sich das Spiel der Figuren so reich entfaltet, und ferner die Folge von schattigen tonnengewölbten Hallen und lichtem Kuppelraum und offenem Hof. Diese ganze genau die Mittelachse des Freskos einhaltende Flucht dient ja schließlich nur als Rahmensystem für die Philosophen, d. h. für den Mann in reifen Jahren und in vollster Schaffenskraft, Aristoteles, der zur Erde als auf sein Wissensgebiet weist, und für den ehrwürdigen Greis, Plato, der zum Himmel deutet, wo sein Reich ist. Und schließlich mag noch darauf hingewiesen sein, wie Raffael in der oberen Zone die geschlossenere (um Sokrates versammelte) und die offenere Gruppe rechts mit den entsprechenden der unteren Zone übers Kreuz korrespondieren läßt. In der Schule von Athen haben die wichtigsten Flächenrichtungen in Figuren und Baulichem ihren Ausdruck gefunden; in dieses Spiel von Richtungen ist auch die dritte Dimension verwoben. Auch hier unterstützt Raffael die Komposition der Massen durch die Verteilung der Farben. Er kleidet wieder die Figuren, auf die es ihm für den Gesamtbau besonders an kommt, in seine Hauptfarben und leitet dann mit diesen Farben durch das Mittel des Kontrastes (Komplemente) den Blick in die Tiefe, sodaß das Auge gezwungen wird, die Bewegung der Massen mitzumachen. Da der Figurenkomplex sehr groß ist, isoliert der Künstler die Hauptfarben, so weit wie möglich. Diese Komplementärfarben hat der Künstler paarweise angeordnet, d. h. die gleiche Farbe auf entsprechende Figuren verteilt, durch Gegensätze nahe beieinanderstehende unterschieden. Er braucht die Komplementärwirkung hauptsächlich, um die Verbindung der Gruppen nach oben und in die Tiefe herzustellen. Dazwischen nun breitet er ein Konzert von Changeanttönen aus. „Besonders Changeantwirkungen von Rotbraun mit Lila und Grün, Rosa mit Blau, Rot mit Gelbgrün, Gelb mit Grün, kommen an den Nebenfiguren vor und beschäftigen mit ihren pikanten seltsamen Effekten das Auge in ungewohntem Maße" (Waldmann).

Raffael entfaltet an der einen Fensterwand die Poesie als glänzende Versammlung auf dem Parnaß, dessen Kuppel er über die Fensternischen wölbt und dessen Hänge sich seitlich herabziehen. In freier Symmetrie gliedern Bäume den Raum; an den die Bratsche spielenden Apollo schließen sich, ebenfalls in freier Symmetrie sitzend und stehend, die Musen an, die den Blick des Beschauers allmählich in die Bildtiefe lenken; dorthin führen auch zwei längere und stärkere Kompositionsrichtungen, die unten ebenfalls in zwei Sitzfiguren anheben: die Dichter, deren Zug von unten her die Höhe in zwangloser Aufstellung gewinnt um dann in den Tiefengang der Musengruppe einzumünden. Ein Kreis, von zwei längeren Kurven gefaßt, so mag das zugrunde liegende geometrische Schema benannt werden. Seine kompositionelle Gesetzmäßigkeit findet im Farbenrhythmus seine Unterstützung. Den Generalbaß der ganzen Symphonie geben Blau (durch Übermalung Marattas entstellt) und Goldgelb, verbunden in der oberen Gruppe in den Figuren Homers und der vom Rücken gesehenen Muse. Unten erscheinen sie getrennt;



247. Raffael, Messe von Bolsena.
Rom, Vatikan.

dann strahlen sie in hellen Gelbtönen vieler Gewänder und im matten Blau des Himmels aus. Als zweites aber sekundäres Komplement bringt der Maler Rot und Grün und verwendet im übrigen Mattkarmin, Mattgrün, Perlgrau und Graulila (Abb. 246).

Unter dem Parnaß malte Raffael zwei Grisaillen, welche als vorgetäuschtes Relief die Entdeckung und Verbrennung antiker Schriften darstellen, Werke, die zu des Meisters reifsten und besten Kompositionen zählen. Durch zwei Episoden aus dem römischen Altertum soll auf die Reinhaltung des Glaubens durch Sixtus IV. angespielt sein. Neu entdeckte lateinische Schriften werden sorgsam aufbewahrt, griechische, von welchen man Gefahr für die Religion befürchtet, werden dagegen verbrannt. Einleuchtend scheint trotzdem, namentlich in Hinsicht auf ihren Platz, die alte Deutung, nach der es sich um die Niederlegung der Schriften Homers im Sarge des Darius und um die Rettung der Werke Vergils vor Verbrennung handelt. Zwei andere Grisaillen in der Fensternische stellen die Gerechtigkeit des Zaleukos und die Lehre von den beiden Schwertern dar (nach der Bulle Bonifaz VIII.).

Da sich die Jurisprudenz in geistliches und weltliches Recht teilt, wählte Raffael eine der Fensterwände, um in der Lünette und zwei ungleich breiten Feldern das Thema knapp und doch erschöpfend mit erzählenden Beispielen und Allegorien zu entwickeln. Auf schmalem Feld in gemaltem Raum überreicht Justinian in Gegenwart von Juristen die Pandekten an Trebonian. Bequemer in der Breite wie in der Diagonale entfaltet der Maler auf dem breiten Wandfeld die Überreichung der Dekretalen durch Gregor IX. (mit den bärtigen Zügen Julius II.) an den Advokaten des Konsistoriums. Noch klarer spricht sich die Überordnung des geistlichen über das weltliche Recht in der Szenerie aus, in der der Papst von hohen Würdenträgern umgeben, vor einer Nische thront. Das Datum der Entstehung ergibt sich aus der Tatsache, daß Julius II. einen Bart trägt, was erst seit dem Feldzug von 1511 der Fall war. In der Lünette lagern auf einem Stufenbau die Stärke, Weisheit und Mäßigung, im gegenseitigen Ausgleich der Richtungskontraste eine Vorstufe zu den Sibyllen in Sta. Maria della Pace. Die Skala heller gebrochener Farben, deren Valeurs im Gleichgewicht stehen, bewegt sich zwischen den Polen Weiß, mattem Blau und hellem Grau.



248. Raffael, Befreiung Petri (Teil). Rom, Vatikan.
Phot. Alinari.

Die Stanza d'Eliodoro verrät nach Inhalt und künstlerischer Anschauung einen anderen Geist. Einerseits bedeutet sie einen bedeutsamen Wandel in Raffaels Kunstsprache, anderseits fehlt ihr die künstlerische Einheit der Stanza della Segnatura, zunächst weil anscheinend alte und neue Programme unvereinigt nebeneinanderstehen, und ferner, weil in ziemlich weitgehendem Maße Schüler daran beteiligt waren. An verschiedenen Begebenheiten aus der Bibel, Geschichte und Legende wird gezeigt, daß die Kirche als Heilsanstalt unvergänglich ist und mit göttlichem Schutz alle Gefahren und Angriffe übersteht. Zeitgenossen mögen ohne weiteres rettende Ereignisse ihrer Gegenwart damit in Beziehung gebracht haben. Dabei greift Raffael zum Ausdruck des Dramatischen; dem bewegten und raschen Tempo der Erzählung entsprechend wählt er starke Gegensätze von Hell und Dunkel und gewährt der Farbe viel mehr Bedeutung als früher.

Das Gewölbe bereitet mit seinen vier alttestamentlichen Rettungs- und Verheißungsdarstellungen auf die Wandfelder vor: Opferung Isaaks, Verkündigung an Abraham, Traum Jakobs von der Himmelsleiter und Erscheinung Gottes im feurigen Busch, Beispiele ein und desselben Gedankens aber ohne engeren Zusammenhang mit den darunter befindlichen Fresken. Die durch Baldassare Peruzzi vollzogene Gewölbegliederung: vier mit den Schildbogen des Raums sich vereinigende Segmentbogen, vier breite Diagonalgurten, ein den Eichenkranz der Rovere und das Papstwappen umschließender Mittelkreis, sah von vorherein für die so entstandenen vier sphärischen Trapeze nur größere Darstellungen vor. Nur haben diese stilistisch mit den römischen Arbeiten Peruzzis durchaus nichts Gemeinsames, sondern haben als Leistungen von Raffaels Werkstätte nach seinen Entwürfen zu gelten. Daß diese Szenen gleichsam auf Teppichen gemalt sind, findet später seine Analogie in anderen Erzeugnissen von Raffaels Werkstätte.

Vier Grisaillen mit zwei Szenen aus der Offenbarung Johannis, mit der Bändigung des Drachen durch Papst Sylvester und der Schenkung Konstantins dürften nach Steinmanns Vermutung als Reste eines älteren Plans gelten, der noch 1512 begonnen wurde, aber nicht zur Vollendung kam; jedenfalls tragen beide in diesen Grisaillen dargestellten Päpste die bärtigen Züge Julius II. und dieser apokalyptische Zyklus war selbstredend als begleitende Nebensache gedacht, wie aus Format und Farbe hervorgeht. Einen klaren Zusammenhang ergeben nur die großen Fresken, von denen wiederum zwei auf die Fensternische Rücksicht zu nehmen haben.

Die Messe von Bolsena stellt ein Wunder dar, das sich 1263 zur Zeit Urbans IV. in Bolsena ereignete. Ein deutscher Priester hatte an der Wandlung gezweifelt und bat um ein Zeichen. Als er auf der Reise nach Rom in Sta. Cristina zu Bolsena das Meßopfer feierte, rötete sich bei den Verwandlungsworten das Corporale vom Blute der Hostie. Urban IV. stiftete daraufhin das Fronleichnamsfest und ließ die Reliquie nach Orvieto bringen. Dort brachte ihr Julius II. auf seinem ersten Zug gegen Bologna seine besondere Verehrung entgegen (Abb. 247).



249. Raffael, Vertreibung Heliodors. Rom, Vatikan.

Raffael glich in seiner Anordnung die Abweichung der Fensterachse von derjenigen des Wandfeldes aus. Der Fenstersturz gab ihm die Basis für den erhöhten, erweiterten und durch Treppen zugänglichen Kirchenchor, wo sich, parallel zur Bildfläche, das Wunder vollzieht. Der Altar bildet den Mittelpunkt des Ganzen, wie die Monstranz auf der Disputa; diesen rückt der Künstler nun in die Mittelachse des Wandfeldes, doch immerhin so, daß die eine Kante mit dem Fensterkreuz übereinstimmt; und nach dem Altar richtet er nun auch genau das in weitem Bogen den heiligen Raum einfassende Chorgestühl und die prunkvolle nach rückwärts offene Architektur mit ihrem starken Relief und lebhaftem Spiel von Lichtern und Schatten. Und die schon in der Schule von Athen angetönte Komposition übers Kreuz macht er hier zu einem wesentlichen Bestandteil des Ganzen. Durch Verschieben des Altars gewinnt er nämlich auf der schmalen Wandhälfte genügend Raum für den knieenden Priester und die Ministranten, während er rechts für den in unerschütterlicher Ruhe betenden Papst (Julius II.) den Raum durch eine Stufe verbreitern mußte, aber nur so viel, daß das weiße Priesterhemd in schönem Fall über die Treppenstufen fließt. Enger als beim Parnaß verbindet er die untere mit der oberen Region: im Vorgang selbst lagen die künstlerischen Mittel enthalten. Auf der breiteren Wandhälfte ließ er das Gefolge des Papstes, vier Kardinäle auf den Treppenstufen und fünf Schweizer als Träger des Sessels vorn zu Füßen der Treppe knieen, doch so, daß diese die Figuren der Kardinäle z. T. überschneiden. Gläubige Zuversicht, ruhiges Betrachten, gespannte Aufmerksamkeit und völlige Indifferenz, all das ist auf dieser Seite dargestellt, zur Unterscheidung, nicht aber zur dramatischen Belebung der Figuren. Die Erregung hat dafür beim Volk gegenüber Platz gegriffen. Gewaltsam drängen die Menschen die enge Treppe hinauf, um das Wunder zu schauen; schon bei den Chorknaben setzt die Bewegung ein: sie raunen und flüstern, die Kerzen schwanken und flackern. Zur Belebung des Vorgangs greift Raffael schließlich noch zur Asymmetrie: zwei Männer lehnen sich über die Brüstung der Choreinfassung, das leichtere Gegengewicht links oben gegen die schwere erdgebundene Masse der Soldaten rechts unten.

Dem Gegensatz von Ruhe und Bewegung entspricht auch das Kolorit, das sich nicht mehr auf zwei Komplementärfarben, sondern auf die äußersten Farbgrenzen Weiß und Braunschwarz (Altar und Chorgestühl) bezieht. Während oben noch ziemliche Symmetrie waltet, indem die Hauptfiguren mit ihren Farben an beiden Gegenpolen Anteil haben, geht die Verteilung unten in scheinbare Asymmetrie über. Rechts bei den Kardinälen und Gardesoldaten bringt Raffael viel Rot, Schwarz, Gold und starkes Grün, die sich lebhaft vom Grau des Architektonischen abheben. Auf der andern Seite herrschen dagegen zarte Farben: Rosaviolett, Seegrün, Goldgelb, Hellrosa und Himmelblau, immerhin unter sich und mit drüben verbunden durch reichlich verwendetes Schwarz, Weiß und

Gold. Raffael sucht den Ausgleich im Parallelogramm der Kräfte. „Die farbige Dominante, die tiefen starken Töne rechts, haben einen Konkurrenten in der körperlichen Dominante links. Weil hier viel Volumen an Formentwicklung (starke Drehungen, heftige Gesten, bewegte Linien) ist, gibt er hier die Töne sehr leicht. Auf der andern Seite dagegen, wo klare getrennte körperliche Volumina von einer Silhouette und geringerer Schwere z. B. auch der Tiefenentwicklung liegen, verschafft er sich das nötige Gewicht durch die stärkere Intensität der Farbe." (Waldmann.) Eine Kopie nach einem früheren Entwurf zeigte die Anordnung im umgekehrten Sinn, den Priester stehend, die Menge ruhig und wenig voneinander unterschieden, die Architektur höher und leichter.

Die Befreiung Petri ist, ähnlich dem Parnaß unter günstigeren Voraussetzungen komponiert; das Fenster liegt in der Mittelachse; in dieser errichtet Raffael das Gefängnis, einen kahlen gewölbten Raum von festen Rustikamauern eingefaßt und nach vorn vergittert; seitlich vom Fensterrahmen führen die Treppenstufen empor. In diesem Fresko sprechen weniger das Figürliche und die Farben, als viel mehr die Lichtwirkung. Das Gefängnis ist vom gelben Glorienschein des Engels erfüllt, der die Wächter nicht weckt, sondern sie gleichsam festbannt und Petrus in der ganzen Hilflosigkeit seiner Lage zeigt. Gelbes Licht strahlt auch rechts, wo der Engel den noch im Schlafe wandelnden Petrus fortführt; links dagegen kämpfen bleiches Mondlicht und grelle Fackelbeleuchtung, wo die Wächter in Unruhe geraten. Nur für Nebenfiguren bleibt Raffael dem Prinzip der Komplementärfarben treu (hier handelt es sich um Rot und Grün), für die Hauptfigur des Engels wollte er dagegen nur Lichtwirkung und vereinigte deshalb mit dem gelben Glorienschein ein rosafarbenes Kleid, sodaß auch sein Körper wie durchleuchtet erscheint (Abb. 248).

Die Vertreibung Heliodors (nach II. Makkab. 3, 14 ff.) enthält die stärksten dramatischen und malerischen Qualitäten; stärker als je weichen hell und dunkel auseinander; wie noch in keinem früheren Werke durchzucken starke Lichter den Raum; die frühere neutrale Beleuchtung ist einer dem dramatischen Vorgange angepaßten gewichen, Raffael hat wie beim folgenden Bilde das undurchbrochene Wandfeld der hochdramatischen Erzählung und dem komplizierten Lichtproblem vorbehalten. Neu ist auch seine diagonale Kompositionsweise; aber Szenerie und Massenverteilung wahren trotzdem die strenge axiale Symmetrie. Im dunkeln Tempelinnern, an dessen Gewölberändern Lichter aufblitzen, kniet der Hohepriester Onias betend am Altar; sein Flehen um Rettung hat schon Erhörung gefunden; aus der Mitte brausen und stürmen unten bewaffnete Jünglinge und ein Reiter gegen die Tempelräuber, die schreiend die Flucht ergreifen, indessen Heliodor zu Boden gestürzt ist, von den Hufen des Pferdes bedroht. So hat Raffael den Kernpunkt der Handlung ganz auf eine Seite geworfen, in der Mitte des Hintergrundes nur die Exposition angebracht, und so drängt er auf der andern Seite das erschreckte Volk dicht zusammen, eine Gruppe, die natürlich auch ihre führenden Figuren hat, sich aber doch in ihrer Massigkeit und Schwere und gebundener Bewegung grundsätzlich vom gewitterartigen Geschehnis gegenüber unterscheidet. Die Anbringung Julius II. auf seiner von Dienern getragenen Sänfte auf der einen Seite ist kompositionell allerdings eine unerwünschte Zutat, aber keine höfische Schmeichelei, sondern Forderung des Kräfteparallelogramms. Wohl gibt Raffael der Heliodorgruppe ein leichteres Gegengewicht in den auf dem Säulenpostament stehenden und die Säule umschlingenden Männern, allein damit war das Massengleichgewicht noch nicht hergestellt; erst die Papstgruppe in ihrer schweren Ruhe, ihren tiefen Farbtönen und breiten Flächen von Weiß vermochte es zu retten. In die Komplementärfarben Blau und Gelb kleidet der Maler den Hohenpriester, Heliodor und den Reiter und die vom Rücken gesehene knieende Frau links und legt somit ein mit der Spitze nach der Tiefe gerichtetes Dreieck fest, und vermittelte dazwischen mit sehr gebrochenen Farben. Weil aber das Fresko als Beleuchtungseffekt wirken muß, so gliedert er die lastende schwere Architektur in helle Licht- und tiefe Schattenteile. Auch darf sich die Tiefen- und Horizontalerstreckung nicht so ungehemmt entfalten wie in der Stanza della Segnatura. Raffael wählt deshalb als Bodenbelag große Achtecke und hebt den Altar im Hintergrund auf eine achteckige Basis. Mit der Helldunkelrechnung dieses Freskos, mit seiner Diagonalkomposition und der Ausschaltung der ruhigen Linie tritt Raffael an die Schwelle des Barocks (Abb. 249).

Die Begegnung Leos des Großen mit Attila ist unter Julius II. begonnen, unter Leo X. vollendet worden. Raffael gab dem Papst die Züge des neuen Mäzens, wozu die Namensgleichheit aufzufordern schien. Deutlich macht sich in der ungenügenden Betonung der Mitte, dem wüsten Durcheinander der Hunnen, das nichts mit Raffaels Darstellung einer bewegten Volksmenge zu tun hat, sowie dem völligen Mangel an Anpassung an den Rahmen und in der Haltlosigkeit des Kolorits Schülerarbeit geltend; nur die Gruppe des Papstes mit seinen Kardinälen, Prälaten und Dienern, diese Verkörperung edler Ruhe mit ihrer glücklichen Verbindung von Gold, Purpur und Perlgrau vor den zarten Abendtönen der Campagnalandschaft ist Raffaels eigenhändiges Werk. Die Kopie eines früheren Entwurfs zeigt den Papst mit den Zügen Julius II. auf dem Tragsessel und mit zahlreichem Gefolge, den Hunnenkönig näher bei ihm.



Raffael, Sixtinische Madonna
Dresden, Staatsgalerie

Der Freskenschmuck an den Wänden der Stanza d'Eliodoro mag mit Ereignissen aus der Geschichte der beiden Päpste, unter denen er entstand, in Zusammenhang gebracht werden. Bedeutsamer aber ist die Feststellung, daß sich Raffael von dem in der Stanza della Segnatura befolgten Gesetz der Farbensymmetrie abgewandt hat, scheinbar willkürlich wird und doch ein Harmoniegesetz befolgt, freilich eines im höheren Sinne, das ihn zum künstlerischen Ausdruck des Kräfteparallelogramms führt. Mit eigenem Licht hat Raffael auch wärmere Farben gewonnen; an Stelle der leichten, freien und echten Renaissanceharmonie des vorigen Zimmers sind Wirkungen getreten, die dem kommenden Zeitalter des Barocks angehören. An den Fresken der folgenden Stanze, der Sala dell' Incendio ist Raffael nur noch mit Einzelentwürfen für Gruppen und Figuren beteiligt; die Ausführung entfiel auf Giulio Romano und Francesco Penni. Für das große Fresko der Konstantinsschlacht im letzten und größten Saal mag eine kleine Skizze des Meisters für den Gesamtplan vorgelegen haben.



250. Raffael, Madonna di Foligno. Rom, Vatikan.

II. Madonnenbilder und Verwandtes. Die Halbfigur der Madonna mit dem Jesusknaben allein wird nur noch höchst selten gemalt, häufiger noch die Madonna mit den beiden Knaben in halben, namentlich aber in ganzen Figuren, und schließlich zu großen Bildern der heiligen Familie erweitert, die aber zum überwiegenden Teil von Schülern gemalt sind. Dementsprechend gewinnt auch das große Altarbild der Madonna mit Heiligen gegenüber der florentiner Zeit an Bedeutung. Der Landschaft wird mehr Interesse zugewendet; sie vermannigfaltigt sich nach Motiven und Tonwerten. Raffael hält bei der Dreifigurengruppe am geometrischen Aufbau fest, der aber durchaus räumlich erfaßt ist und zuweilen eine Bindung der Figuren durch starke Kontraste in sich begreift. Wie aber der Meister die irdische genrehafte Auffassung des Madonnenbildes ausbaut, so bringt er als ein Novum gegenüber seiner früheren Zeit die auf Wolken thronende oder wandelnde Madonna. Soweit bekannt, meidet er vollständig den gleichmäßig geschlossenen Raum und die Symmetrie im Sinne Fra Bartolommeos. Während dieser doch nur das alte Aufbauschema in neue große Formen übersetzte, fand Raffael innerhalb des Massengleichgewichts eine Fülle freier Beziehungen. Die Züge der Madonna wandelten sich von florentinischer Zartheit zu klassischer Reinheit und Ebenmäßigkeit ab.

Die Madonna Mackintosh (London, National Gallery, um 1513—14) gibt das Thema der Madonna Tempi in römischer Fassung, d. h. als geschlossenes Dreieck, das die würdevolle Haltung der Madonna und den sich ängstlich an sie anschmiegenden Knaben umschließt. Gegen früher unterscheidet Raffael die Gefühlsäußerungen feiner. — Die Madonna mit beiden Knaben gruppiert Raffael auf sehr verschiedene Art: die religiöse Verinnerlichung und künstlerische Zusammenfassung und Abrundung des Themas der Madonna Esterhazy im Tondo der Madonna des Hauses Alba (ca. 1508 — 1510; Petersburg, Eremitage) oder ähnlich einzelnen Florentinerentwürfen: Jesusknabe auf dem Schoß Mariae, dem Johannesknaben eine Blume reichend, aber dicht zusammengeschlossen und mit viel Bewegung: Madonna Aldobrandini (London, National Gallery). Wiederholt beschäftigt ihn, wie in Schülerkopien erhaltene Werke beweisen, das Thema, wie in einer Landschaft die knieende Madonna vom schlafenden Christusknaben den Schleier lüftet und ihn dem Giovannino zeigt (Vièrge au diadème, Paris, Louvre; wohl von Giulio Romano).



251. Raffael, Madonna mit dem Fisch. Madrid.

Mehrfach vereinigt Raffael alle drei Halbfiguren im Tondo: streng frontal unter Heranziehung eines dritten Knaben in der Madonna mit den Leuchtern (um 1514; London, National Gallery; wahrscheinlich stammt nur der Entwurf von Raffael.) Ohne jede Gezwungenheit erreichte Raffael die innigsten Beziehungen bei scheinbarer Asymmetrie in der Madonna della Sedia (Florenz, Palazzo Pitti), wo sich das Kreisrund des Randes stetig in den großen Kurven der Figuren wiederholt. Noch wuchtiger und schwerer, aber auch allgemeiner, behandelt Raffael dasselbe Thema in der Madonna della Tenda (München, Alte Pinakothek).

In der Madonna di Foligno (1511—12 für Sigismondo Conti gemalt und in Sta. Maria in Aracoeli aufgestellt, 1797 nach Paris entführt, dort restauriert und von Holz auf Leinwand übertragen, seit 1815 im Vatikan) variiert Raffael einen vom Quattrocento öfters behandelten Gegenstand. Wohl bewahrt er die Unterscheidung der himmlischen und irdischen Region und baut die ganze Komposition symmetrisch nach der Mittelachse auf, nur daß er diese die Figuren nicht mehr zu streng frontaler Haltung zwingt. Und zudem gliedert der Maler nach dem Gesetz gleichmäßiger Verteilung der Kräfte und stellt geschickt die Beziehungen zwischen oben und unten, den Seiten und der Mitte her, indem er die Madonna auf Grund von Leonardos Kontrastprinzip darstellt; wo ihr Fuß herabreicht, wo also das Volumen ihrer Erscheinung erdwärts strebt, stehen und knieen die hageren Asketen, Johannes der Täufer und der heilige Franz, und der emporweisende Arm Johannis findet, ohne Berührung, den flächenhaften Kontakt mit der Madonna. Gegenüber jedoch, wo das vom Knie der Mutter herabsteigende Christuskind das körperliche Schwergewicht in der Höhe hält, aber stark nach der Seite verschiebt, malte Raffael in der untern Zone die durch ihre geistlichen Gewänder voluminös erscheinenden Gestalten des heiligen Hieronymus mit dem Stifter, ersterer mit abwärts gerichteter Hand; ein auf dem Boden liegendes Mantelstück verbindet den Stifter mit dem Putto, und dieser überbrückt in freiem Kontrapost mit seinem Täfelchen die Leere zwischen vorgestreckten Händen und herausragenden Ärmeln. Rein geometrisch gesprochen läßt sich die Komposition so definieren: über länglichem aufrechtstehendem Sechs- und Fünfeck, die sich beide auf ein Kreuz zwischen ihnen beziehen, schwebt unter Wahrung des Gleichgewichts ein auf eine Spitze gestelltes Trapez, begleitet von einem Kreis, der die lineare Beziehung zum Rahmen herstellt. Die Landschaft stammt von dem Ferraresen Battista Dossi (Abb. 250).

Die „Madonna mit dem Fisch" (um 1513; Prado, Madrid) ist ebenfalls vorwiegend frontal komponiert: Neben dem Thron steht rechts Hieronymus, den Löwen zu Füßen; von links führt der Engel Raffael empfehlend den schüchtern knieenden Tobias heran. In die mehr oder weniger latenten Horizontalen (Thronstufen, Linie, welche von der Schulter des Engels über die Abschlüsse der Thronlehne zum Buch des Hieronymus sachte hinübergleitet) und in die Vertikalen (überbrückte Trennung der einzelnen Figuren, verstärkt durch die Thronlehne und Kanten der Stufen) führt Raffael die energische Flächendiagonale ein, indem der Vorhang mit greifbaren Linien die Blickrichtung von rechts oben nach links unten interpretiert. Kürzere Diagonalen laufen ihr annähernd parallel und bringen die Verstärkung durch Gegenrichtung; diese Kontraste sammeln sich natürlich in der Mitte, d. h. der Madonna und dem Knaben und klingen nach beiden Seiten ab. Wie in der Messe von Bolsena läßt der Maler eine große ruhige Masse mit einer mehrteiligen bewegten konkurrieren (Hieronymus gegen Raffael und Tobias, Abb. 251).

Die s i x t i n i s c h e M a d o n n a (um 1516 für S. Sisto in Piacenza gemalt, 1753 an König August von Polen verkauft, heute in der Gemäldegalerie zu Dresden) neben der Madonna della Sedia die berühmteste Raffaels, nimmt die Probleme der Madonna di Foligno auf, faßt sie aber zusammen und übersetzt sie zugleich ins Räumliche. Ein Vorhang hat sich geöffnet und läßt den Blick in die himmlische Region frei; auf Wolken kommt die Madonna aus der Tiefe hervorgewandelt und hält inne, da wo das Mittellot des Bildes durch ihr linkes Auge, ihre linke Hand





252. Raffael, Cäcilienbild (Teil). Bologna.
Phot. Anderson.



253. Raffael, Heilige Cäcilie (Teil). Bologna.
Phot. Anderson.

und ihren vorgesetzten rechten Fuß geht; von ihren beiden Armen gehalten ruht der Knabe geborgen an ihrer Brust, aber nicht schlummernd oder spielend, sondern mit tiefernstem Blick seiner Bestimmung bewußt. Beide Figuren faßt der Maler in einen geschlossenen und doch schmiegsamen Umriß zusammen; auf der rechten Seite der beiden verläuft er fast ohne Unterbrechung, gegenüber holt er zweimal in starken Rundungen aus und verläuft dazwischen mit kaum merklicher Biegung. Da, wo das Mittellot den linken Arm des Jesusknaben trifft, biegt der Umriß nach beiden Seiten gleichmäßig aus. Mit höchstem Wohlklang greifen die Richtungen ineinander und die Kurven machen die Schmiegsamkeit der Haltung verständlich, ohne geometrisch zu werden. In den zwei knieenden Nebenfiguren, dem Papst Sixtus I. und der heiligen Barbara, baute der Künstler das Problem des Gleichgewichts bei scheinbarer Asymmetrie aus. Auf der linken Seite der Madonna und also rechts vom Beschauer, da wo ihr Mantel und Kleid rückwärts wallen und andeuten, woher sie kam, kniet dicht neben ihr, das Mantelende überschneidend, die heilige Barbara in reich variierender Umrißlinie; tiefer senkt sich über ihr die Masse des Vorhangs herab. Mit den Schrägen ihrer Oberschenkel und Gewandfalten nimmt die Heilige die Schrägen des Kleides der Madonna auf und führt sie dem Rand zu; so klingt die Bewegung nach. Ihr Partner Sixtus bringt lauter Gegensätze: den Körper mehr zum Beschauer gedreht, die eine Hand flach auf die Brust gelegt, die andere ausgestreckt, den Profilkopf emporgerichtet. Raffael brachte diese voluminösere Erscheinung neben den ruhig verlaufenden oben und unten ausweichenden Kurven der Madonna an aber so, daß sich die Umrisse kaum berühren; die schweren Massen des Pluviales, besonders die breiten Ränder und die goldene Stola wiederholen die Vertikale der Madonna, nehmen aber mit ihrer leicht vorwärtsstoßenden Bewegung auch ihrerseits die Schrägrichtung auf; die Tiara verbindet die Figur mit dem unteren Bildrand. Kleiner und straffer gespannt ist das Vorhangsstück auf dieser wichtigeren Seite. Die linke untere und rechte obere Ecke halten sich also durch farbige Masse im Gleichgewicht. Raffael schafft aber noch ein zweites durch große Helligkeiten: mit dem breiten schrägen Strich der Himmelszone links oben konkurriert rechts unten die breite Wolkenbahn mit ihrer entgegengesetzten Richtung; als Basis für die Figuren ist sie natürlich breiter als der obere Luftstreifen. Aus dieser Voraussetzung heraus erklärt sich die Verteilung der beiden Putten am unteren Rand als die logisch gegebene. Ebenso stark wie das Raumvolumen spricht der wunderbare Ausgleich der durch Figuren und Gegenstände besetzten Bildteile mit den unbesetzten, luftigen (Tafel VIII).

Von Michelangelos Sixtinafiguren ergriffen zeigt sich Raffael, nicht zu seinem Glück, im Fresko des Propheten **Jesaja** (um 1512), in St. Agostino in Rom; denn die raffaelisch feinen Gesichtszüge zerstören jeden Glauben an die



254. Raffael, Kardinal. Madrid, Prado.

Kraftanstrengung des herkulischen Körpers. Das die Girlande tragende Puttenpaar will, ähnlich wie der Putto in der Academia di S. Luca in Rom, nicht anderes sein als schöne, interessant und geschmeidig bewegte Existenzfiguren. In den vier Sibyllen von Sta. Maria della Pace (1514; Fresko mit schwarzem Grund) mäßigt sich Raffael wiederum und erreicht in der Fülle der Beziehungen von unten nach oben, außen und innen sowie in der freien Symmetrie den Grad seiner besten Leistungen. Sicherlich sind die drei jugendlichen Frauen wie die Greisin als Körpererscheinungen von Michelangelos Titanengeschlecht weit entfernt; Erschütterung kennen sie nicht, ihr Amt ist leicht und angenehm. Niemand wird sie als Verkörperungen aller Seiten des Prophetenamts und Vertreterinnen fremder Weltteile einschätzen wollen, sondern nur als reifere und großzügigere Lösungen des in den Allegorien des Segnaturazimmers gestellten Problems: Gliederung der Fläche durch Reichtum der Richtungsbeziehungen. Zu volleren Formen tritt energischere Bewegung, reichere Faltenfülle und intensivere Beleuchtung (Abb. 208).

Die heilige Cäcilie mit vier anderen Heiligen (1516 vollendet; heute in der Pinakothek von Bologna); nimmt ein wesentliches Problem der etwa gleichzeitig entstandenen sixtinischen Madonna auf. In der inhaltlichen Erklärung dieser Heiligengruppe, der ungebraucht auf der Erde liegenden Musikinstrumente und der singenden Engel mag man Joseph Sauer folgen und seine Ausführungen wie folgt zusammenfassen: „Alles irdische Streben ist nur Symbol; wohl aber tragen alle Aspirationen, hauptsächlich die Musik die Kraft in sich, ein transzendendal erhöhtes Echo im Jenseits auszulösen, das alles hienieden übertönt.“ Selbstredend wählt Raffael die räumliche Aufstellung im Halbkreis. Der Mittelfigur der heiligen Cäcilie gibt er die zarteste Bewegung und stellt ihr wie der sixtinischen Madonna eine starke männliche Figur mit Körper in Halbface und Kopf in Profil (Paulus) und eine zartere Frauengestalt mit Körper in Profil und Kopf in Vorderansicht (Maria Magdalena) zur Seite, und zwar letztere dort, wohin die Heilige Arme und Handorgel richtet. Die beiden hinteren Heiligen, Johannes der Evangelist und ein Bischof füllen mit breiter Frontansicht des Körpers und greifen mit Seitwärtsneigen des Kopfs und aufrechtem Profil in den Zyklus der Kopfstellungen ein; indem sie sich zusammen unterhalten, schaffen sie eine zweite Verknüpfung. Auch mit den Kopfhöhen hat Raffael eine Symmetrierechnung durchgeführt; verbindet eine Wellenlinie mit zwei Senkungen zwischen drei Hebungen die fünf Scheitel, so hat der Künstler noch eine paarweise Gruppierung hineingeflochten: nach dieser gehören zusammen: Cäcilia und Maria Magdalena, Johannes und der Bischof; um nun aber auch dem Paulus mit seinem stärksten Höhenmaß ein wenn auch untergeordnetes Gegengewicht zu geben, ließ er aus der Hand des Bischofs ein Pedum aufragen, das die Kopfhöhe des Apostels um ein weniges übertrifft. Im Einklang mit der Halbkreisaufstellung der Heiligen öffnet der Maler den Himmel in flacher Kurve und ordnet die im Sitzen und Knieen singenden Engel in flachem Halbkreis. — Nach Vasaris Bericht hat Giovanni da Udine sämtliche Musikinstrumente gemalt. Ein Stich Marc Antonio Raimondis gibt offenbar eine frühere Fassung wieder: Maria Magdalena blickt nach der Mitte, der Bischof trägt die Mitra, der Boden ist nicht mit so vielen Instrumenten

bedeckt, und auf die Beziehungen der himmlischen Region zur Heiligengruppe ist weniger Sorgfalt verwendet (Abb. 239, 252, 253).

III. Die römischen Bildnisse teilen sich in zwei Gruppen: 1. die Weiterbildung des florentinischen Schemas und 2. den neuen Bildtypus. 1. Leonardos Anregung, die in der Maddalena Doni noch eine so schülerhaft naive Verwertung gefunden hatte, ist dem Künstler jetzt in Fleisch und Blut übergangen. Äußerlich ähnlich: Oberkörper in Halbprofil nach links, Hände meist nahe beisammen, Kopf dem Beschauer entgegengedreht, vermeidet Raffael alles Sfumato, alles Transitorische des Ausdrucks, alles Weiträumige. In klaren Richtungen, gleichsam mittels eines Gerüstes, betont er das Gebaute, das abgeschlossene körperliche Gebilde, dem zu vorwiegend plastischer Wirkung auch der neutrale Hintergrund genügt. Im Gegensatz zur „Situation" bei der Mona Lisa legt Raffael den linken Unterarm auf den unteren Bildrand oder läßt ihn von diesem überschnitten sein; so sind alle genrehaften Anklänge zu Gunsten des Stereometrischen ausgeschaltet.



255. Raffael, Julius II. Florenz, Uffizien.

Der Kardinal (Madrid, Prado, Abb. 254), dessen Identifizierung bis heute noch nicht gelungen ist, verlangt nicht allein Bewunderung für den durchgeistigten aristokratischen Prälatenkopf sondern auch für die Ökonomie des Gesamtaufbaus. In den gegenseitigen Beziehungen der Schrägen, Geraden und Kurven liegt der Hauptwert des Bildes. Das Bildnis des Kardinals Inghirami, spätestens 1516 gemalt (ein Exemplar im Palazzo Pitti, vielleicht nordische Kopie nach Raffael, ein zweites in der Sammlung Gardner in Boston, aus dem Hause Inghirami in Volterra stammend) ist hauptsächlich dadurch bekannt, daß der Künstler das Schielen durch Wahl des Halbprofils und Aufwärtsblicken milderte. Man würdige aber auch das ganze schwere und breite Ins-Bild-Setzen, die zwingende durch Kopf und Oberkörper gehende Diagonale und die Markierung ihres Zielpunkts durch die zum Schreiben sich anschickenden Hände. Diese Körperdiagonale, aus der sich mühelos die Abweichungen von Hals und Kopf ergeben, findet nun in der weltlichen Tracht jener Zeit, der breiten massigen Schaube, ihre namhafte Unterstützung: Bildnis Giulianos dei Medici, Berlin, Sammlung Huldschinsky; Jünglingsbild der Galerie Czartoryski in Krakau; beide mit schmalem Ausblick ins Freie. Zur reinsten Abklärung gelangte dieser Bildtypus im Bildnis des Grafen Baldassare Castiglione (Paris, Louvre), jener wundersamen Symphonie von Schwarz, Grau und Weiß, wo sich der jäh aufwärts eilende Kontur noch einmal eindrucksvoll und mächtig zum Rund des Baretts entfaltet, indes die üppige Stoffülle des linken Ärmels in zarten Nuancen von Grau und Weiß prangt. Das weibliche Gegenstück dazu bildet die Donna Velata (Florenz, Pitti). Das Falten- und Farbengewoge des Ärmels, das leise Rieseln der Weißnuancen am Hemd, die Abstufung von herrlich weitausholender, energisch umschließender und weich zusammenlaufender Kurve an Halsausschnitt, Kette und Gesichtsumriß, die leuchtende Stirne und der Glanz des schlichten schwarzen Haars, alles ist eingefriedigt in den melodischen, in unendlich reinem Klang verlaufenden weißen Mantel. Nicht die Kleider-

pracht, sondern die Symphonie von Linien und Farben, die Einfachheit und der Wohllaut des Aufbaus machen diese Frau zur Königin. Mit stärkerer Drehung des Körpers nach innen und des Kopfs nach außen und einer an die Madonna della Sedia erinnernden Energie der Kurven baute Raffael das Czartoryski-Bildnis, dessen weibische Züge und sinnlich begehrliche Blicke ein Kulturdokument für sich bilden.

Der zweite Bildnistypus zeichnet sich dadurch aus, daß ihn Raffael für jeden Fall neu schaffend der dargestellten Persönlichkeit anpassen mußte; nicht minder ist diesen Werken ungeheure Fertigkeit des Aufbaus eigen; nur ganz wenige Persönlichkeiten hat Raffael mit solchen Ausnahmeleistungen verherrlicht.

Julius II. ist von ihm wiederholt porträtiert worden: dreimal in den Stanzenfresken und in einem Tafelbild für die Roverekirche Sta. Maria del Popolo (1511—12); heute in den Uffizien; im Palazzo Pitti eine venezianische Kopie, welche abgesehen von der ganz andersartigen Farbigkeit dem Greis mehr königliche und priesterliche Würde verleiht). Raffael dagegen hat die Gewalt- und Kraftnatur, den Krieger und Choleriker dargestellt, den Papst mit der eisernen Energie, der kein Maß im Wollen und Verneinen kannte und um jeden Preis zu Ende geführt wissen wollte, was seine Seele bewegte. „Ein Stück Geschichte" nennt Wölfflin dieses Charakterbildnis. Im Thronen wollte Raffael den Herrscher kenntlich machen. Der Lehnstuhl mit den Bekrönungen durch die Rovereeicheln und das einfache Hauskleid bestreiten den wuchtigen Aufbau. Über großen Plänen brütet der Pontifex; beide Arme ruhen auf der Lehne, die rechte Hand hält ein Tuch, die Linke umfaßt in gleicher Höhe die Lehne. Aber nun beachte man, wie sich das verhaltene Übermaß von Energie in Kurven Luft schafft: die Mittelachse der Gestalt bezeichnet mit hoher Wölbung den Prachtbau des Schädels, stürzt über die eherne Stirne an den tiefen Augenhöhlen vorbei über die wuchtig geformte Nase nieder, kreuzt in raschem Vertikalfall den fest geschlossenen Mund, verliert sich im Bart, kommt als weißer Pelzrand des Kragens wieder in Form einer elastischen Kurve zum Vorschein und eilt dann im Faltengeriesel des Chorhemds in letztem Schwung in die Tiefe hinab. In horizontaler Richtung bezwingt der untere weiße Kragenrand mit gewichtigem Auf- und Nieder die Vorgebirge der Arme. Die um die Lehne gekrümmte linke Hand führt mit wuchtigem Griff die Menge ausströmender Energie wieder dem Körper zu. All das zeigt die venezianische Kopie im Pitti in herrscherlichem Anstand abgeschwächt; als ebenbürtige Leistungen kann das Uffizienbild nur den betenden und auf der Sänfte getragenen Papst des Heliodorzimmers, Figuren von herbster Größe, anerkennen (Abb. 255).

Leos X. Bildnis mit den Kardinälen Lodovico del Rossi und Giulio Medici (zwischen VII. 1517 und VIII. 1519 entstanden, heute im Palazzo Pitti in Florenz) ist als Charakterbild nicht geringwertiger als das vorhergehende, Julius in einsamer Größe, Leo X., der Genießer im Renaissancegemach, begleitet von Höflingen; auch er sitzt, aber nur um seine unvorteilhafte Erscheinung zu verbergen; desto augenscheinlicher zeigt er dem Beschauer die wohlgepflegten ringlosen Hände. Den Papst und die beiden Kardinäle stellt Raffael wohl als Kompositionsfaktoren zusammen, verzichtet aber auf den Ausdruck geistiger Beziehungen. Das Doppelbildnis des Novagero und Beazzano (1516; Rom, Palazze Doria) bedeutet nur eine Vereinigung der beiden von Raffael am meisten verwendeten Porträttypen.

IV. Die Teppiche, andere dekorative Arbeiten und die letzten Werke. Während Raffael noch die nominelle Oberleitung über die Ausmalung der Stanzen innehatte, ward ihm ein neuer Auftrag zu Teil: für die sixtinische Kapelle sollte eine Teppichfolge erstellt werden, die mit ihren Szenen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus die Heilsgeschichte bis ins christliche Zeitalter, bis auf die Stiftung des Primats fortzusetzen und in den Wundertaten der Apostel das Leben der jungen Kirche zu erzählen hatten. Dabei ist noch daran zu erinnern, daß Petrus als Vertreter der Judenkirche, Paulus als derjenige der Heidenkirche galt. Meist handelt es sich um Kenntlichmachung würdevoller Hoheit; aber auch alle Arten von Gemütsbewegungen kamen zur Geltung. Raffael konnte in ihnen seine bisherige Entwicklung zusammenfassen, zugleich aber auch Gelegenheit zu freierem Bildaufbau finden. Die Kartons (im South Kensington Museum in London) waren gegen Weihnachten 1516 fertig. Raffael mußte an den Gesamtentwürfen einen viel größeren Anteil gehabt haben, als Dollmayr (s. u.) annimmt; zwar ist nur für den Fischzug Petri seine eigenhändige Zeichnung bekannt, aber die enge qualitative Verwandtschaft von Fischzug, Heilung des Lahmen, Opfer zu Lystra, Predigt Pauli mit dem erstgenannten, sowie der sehr viel geringere Wert der Bekehrung und Befreiung des Paulus und der Steinigung des Stephanus zwingen, eigenhändige Skizzen des Meisters und wohl auch einen erheblichen Anteil an den Kartonzeichnungen vorauszusetzen. Die Ausmalung durch Leimfarben führte der damals wenig mehr als 20 Jahre



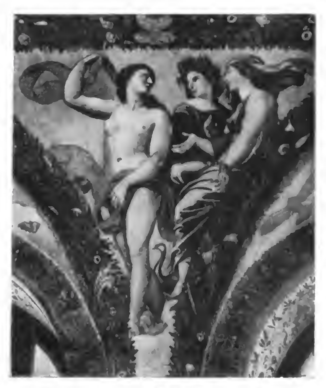
256. Raffael, Predigt Pauli. Rom, Vatikan.

alte Francesco Penni durch. Die kunstgewerbliche Umarbeitung hat den allgemeinen Charakter der Figuren noch besonders betont. Dem gleichen dekorativen Gedanken paßt sich auch die intime und ausführliche Behandlung von Landschaft und Baulichem an. Eingehender als in den Fresken konnte Raffael in der Auffassung des Figürlichen, der Gewänder und der Szenerie, dann in einzelnen Details den Einfluß des Altertums walten lassen.

Die zehn Teppiche wurden in Brüssel in der Werkstätte de, Pieter van Aelst unter Aufsichtdes Barendt van Orley in Wolle, Seide und Goldfäden gewoben. Der erste war im Juli 1517, zwei andere Anfang Juli 1519 fertig; sieben Teppiche wurden am Stephanstage des gleichen Jahres in der Sixtina unter den quattrocentistischen Fresken aufgehängt. Die geplante Anordnung war so, daß je zwei auf den Laienraum, je drei auf das Presbyterium entfielen. Zur Linken entwickelte sich die Petrusserie vom Eingang her zum Altar, zur Rechten war die Paulusserie in umgekehrter Reihenfolge abzulesen; der so getroffenen Anordnung lag nämlich eine bewußte Parallelisierung und Bezugnahme auf die Fresken zugrunde. So korrespondierten z. B. die Berufung Petri mit der Bekehrung Pauli, die Steinigung des Stephanus mit dem „Paulus im Kerker". Horizontalbordüren erzählen gleichsam als Sockelreliefs beim Pauluszyklus wieder Szenen aus dessen Wirksamkeit, beim Petruszyklus Szenen aus dem Leben von dessen Nachfolger Leo X. Pilasterartig begleiten Vertikalstreifen mit Grotesken das Hauptbild und den unteren Fries. Wechselvolle Schicksale, wiederholter Verkauf und Rückkauf, Transporte nach Konstantinopel und Paris haben den ursprünglichen Glanz sehr beeinträchtigt; Bordüren wurden bei einer Restaurierung falsch angenäht, der Elymasteppich hat die seinige überhaupt verloren. Im 16. Jahrhundert genossen sie ungeheures Ansehen: Kopien besitzen die Museen von Berlin, Wien, Dresden und Madrid sowie die Kathedrale von Loreto. Stiche verbreiteten ihrerseits die als kanonisch geltenden Stellungen, Faltenwürfe und „Ausdrucksformeln" für Gemütsbewegungen.

Die Kartons nahmen schon darauf Rücksicht, daß in der Umkehrung, die die Kompositionen in der Teppichausführung zu erfahren hatten, die Handlungen sich von links nach rechts entwickelten, wo nicht symmetrischer Aufbau vorgesehen war, und daß fast durchweg der rechte Arm der Träger der Handlung wurde.

„Weide meine Lämmer". Der isolierte Christus im weißen goldgemusterten Mantel zieht mit dem ausgestreckten rechten Arm die Jünger wie magnetisch an sich. Die Zäsur über dem knienden Petrus hebt diesen hervor, und



257. G. Romano, Psychemärchen. Rom, Farnesina.

dient zur Hervorhebung auch der Gestalt Christi. Von hier an nimmt die Bewegung in der Jüngergruppe ständig ab; die letzten begrenzen sie wie feste Mauern. Eine Vorzeichnung Raffaels stellt Christus der Jüngerschar direkt gegenüber. — Mit diesem Teppich teilt, durch zwei andere Darstellungen von ihm getrennt, der Fischzug Petri die liebliche Landschaft, die Isolierung Christi am rechten Bildrand und die Zäsur über Petrus. Aber gerade hier spricht diese Zäsur, durch einen eindrücklichen Aufstieg vorbereitet, viel stärker; denn sie soll die inbrünstige Anbetung des Petrus eindrücklich machen. Das Opfer von Lystra und die Predigt Pauli teilen miteinander die Gegenüberstellung von Paulus und einer großen Figurenmenge in reicher baulicher Szenerie. Während sich aber der Apostel beim Opfer von Lystra mehr passiv auf der Seite hält und von Vertikalen eingefaßt wird, die den Gradmesser für seine heftige Erregung ergeben, steht er in der Predigt auf dem Areopag erhöht über der annähernd im Halbkreis vor ihm versammelten meist ruhig zuhörenden Menge. Klarer ordnen sich die Baulichkeiten als auf dem vorigen Bild. — Die drei übrigen Szenen spielen sich in geschlossenem Raume ab. Den Tempel, in welchem die Heilung des Lahmen vor sich geht, tragen fünf Reihen schwerfällig gedrehter Säulen, die auf spätantike Chorschranken im alten St. Peter zurückgehen. Wohl erhält so der Hauptvorgang sein eigenes Tabernakel, und in den übrigen Räumen verteilen sich ruhige und bewegte Zuschauer (mit solchen konstruiert Raffaels noch ein latentes gleichschenkliges Dreieck); aber die Handlungsfreiheit der Figuren ist doch wesentlich beeinträchtigt (Abb. 231, 256).

In den zwei übrigen Bildern, Tod des Ananias und Blendung des Elymas, tritt Raffaels Anteil wesentlich zurück; er mag sich auf eine Andeutung der Gesamtkomposition und einzelne Figurenskizzen beschränkt haben; in maskenhaften Köpfen und manierierten Stellungen, die nichts als Konstruktion sind, gibt sich das Machwerk des Schülers zu erkennen. In weiter Halle ereignet sich vor den versammelten Aposteln der Tod des Ananias, der unter dem Donnerwort des Petrus jählings hingestürzt ist. In umständlicher Szenerie spielt sich mit gesuchter Konstruktion von Flächendiagonalen die Blendung des Elymas ab; auf Zeichnungen des Meisters mögen hier nur Paulus und Elymas zurückgehen.

Geringer war anscheinend noch der Anteil des Meisters an den Fresken der Loggia der Farnesina, wo es sich darum handelte, aus den anmutigen Episoden von Apuleius Märchen von Amor und Psyche Figuren mit plastischer Wirkung in der Ein- bis Vierzahl auszuwählen, um mit ihnen zehn blaue von Giovanni da Udines herrlichen Fruchtkränzen eingerahmte Zwickel zu füllen. Bezeichnenderweise fiel die Auswahl auf die in der Luftregion spielenden Szenen des Märchens. Die Ausführung gehört Giulio Romano. Niemand wird seelische Tiefe erwarten wollen. Gefälligkeit in den Beziehungen der Formen und Linien zueinander und zur Fläche sind neben inhaltlicher Anregung der einzige Zweck dieser Leistungen, die bei ihrer Enthüllung schon sehr verschiedenartige Beurteilung erfuhren. Für die beiden als Teppiche aufgefaßten Deckenbilder, Aufnahme Psyches in den Olymp und Hochzeit von Amor und Psyche hat Penni wohl nach Andeutungen Raffaels die Entwürfe geliefert. Eigenhändige Zeichnungen des Meisters bestehen für den Amor küssenden Jupiter und die die Büchse bringende Psyche (Abb. 257).

In der harmonisch gegliederten Kuppel der Chigikapelle an Sta. Maria del Popolo hat Raffael 1516 den in acht breiteren Trapezflächen der Kalotte die sieben Planeten mit Engeln und das Himmelsgewölbe gemalt, alle Figuren in frei bewegter Untersicht. Stärker noch kommt dieses Mittel an der Einwölbung zur Geltung, wo Gott-Vater vor freier Luft, von Engelchen umgeben, segnend die Arme erhebt. Die enge Beziehung der Figuren zum Kuppelrand deutet zwar noch auf Zusammenhang mit dem Quattrocento (Mantegna), aber die machtvolle Gebärde

und kühne Verkürzung verkündet den Barock. Die Ausführung der Mosaiken lag in den Händen des Venezianers Luigi de Pace.

Ähnlich wie in der Farnesina gestaltet sich Raffaels Verhältnis zur Ausführung auch in den Loggien des Vatikans; vielleicht ist es nur Zufall, daß sich kein eigenhändiger Entwurf, ja nicht einmal die flüchtigste Skizze dazu erhalten hat. Die meisten zugehörigen Zeichnungen sind Kopien nach den fertigen Gemälden, angefertigt zum Studium oder zu Erwerbszwecken, d. h. entweder zu direktem Verkauf oder als Grundlage für Kupferstiche; frühe schon wurden nämlich die Gewölbefresken nachgestochen und als Bibel Raffaels verbreitet. Der Ausführung nach sind die Loggiendekorationen durchweg Arbeit von Raffaels Schülern; da jedoch der Meister sicherlich die Oberleitung über das Ganze hatte, für das er auch den Plan entworfen, so sind die Loggien als Ganzes sein geistiges Eigentum und deswegen hier zu würdigen.



258. Raffael und Schule, Loggien. Rom. Phot. Alinari.

Nach Dollmayrs einleuchtenden und bisher nur in Einzelpunkten widerlegten Ausführungen war die Verteilung folgende: Anfangs war Giulio Romano die Leitung der Ausführung anvertraut; neben ihm arbeitete Francesco Penni, dem das Figürliche der acht ersten Gewölbebilder zuzuschreiben ist. Da aber Giulio Romano gleichzeitig die Ausmalung der Zwickel in der Loggia der Farnesina übernahm, trat an seine Stelle als verantwortungsvoller Leiter des Dekorativen Giovanni da Udine, dem die Loggien ihr wertvollstes, die Stuckaturen, verdanken; ebenso gab er den biblischen Bildern an den Gewölben durch seine Landschaften und Tiere idyllischen Reiz. Penni wurde dann, als es galt, die Loggien rasch zu vollenden, durch Perino del Vaga unterstützt, der, zusammen mit vier anderen ganz untergeordneten Gehilfen, die letzten Gewölbe malte; vermutlich setzt dessen Tätigkeit aber schon im neunten Gewölbefeld ein. Patzak möchte in den Mosesgeschichten die Hand des Raffaelo del Colle erkennen. Der Zauber der Loggien beruht darin, daß sie als geschlossenes Ganzes wirken; zwar ist dem baulichen Substrat seine Festigkeit gewahrt, aber das festliche und zierliche Gewand der leicht bemalten Stuckaturen verleiht der Würde auch höchste Anmut. Unter Wahrung strengster Gesetzmäßigkeit ist der Schmuck über alle Teile ausgebreitet, wird jedem Teil in seiner Art gerecht und entfaltet zugleich eine Fülle reizvollster Details der Grottesken. Den flachen Muldengewölben ist die Aufgabe des leichten und heftigen Eindeckens mittels flächenhaft stofflicher und räumlicher Illusion übertragen. Bevor die Loggien ihren Fensterverschluß erhielten (1813) strahlte ihre Farbenpracht bis in den Damasushof des Vatikans hinab (Abb. 258).

Den Bogenhallen auf der Hofseite mit ihren Pfeilern und Pilastern entsprechen gegenüber feste Wände mit blinden Fensternischen und Pilastern mit je zwei seitlichen Wandvorlagen. Den dekorativen Nachdruck erhielten natürlich die breiten Arkaden- und Querbögen in Form von Stuckreliefs, deren Anordnung den spärlichen Resten von antiken Verzierungen an einzelnen Bögen des Kolosseums nachgebildet war. Grottesken in flachem bemalten Relief verzieren auch die Zwickelfelder und den Scheitel der Gewölbefelder. Die Sockel der Wandseite schmücken fast zerstörte Nachahmungen von Bronzereliefs (Perino del Vaga), flankiert von Marmorimitationen. An den Vertikalfeldern wechseln rhythmisch gleichmäßig aufsteigende koordinierende Motive und breite intermittierende Kompositionen, alle reich mit antiken Reminiszenzen durchsetzt, in Malerei und zierlichem Stuckrelief. Amelung und Weege haben die Quellen für diese Dekoration aufgedeckt; hier kann natürlich nur ein ganz allgemeines Résumé gegeben werden. Für die Gemälde als Ganzes wie im Einzelnen dienten nicht nur die damals neu entdeckten Räume der Titusthermen (Verzierung von Wänden und Decken mit abwechselnd plastisch und malerisch verzierten Feldern), sondern auch Überreste von Neros goldenem Haus; aber auch aus der Umgebung Roms, aus Campanien und angeblich auch aus Griechenland brachte der von Raffael beauftragte Stab von Zeichnern Motive herzu. Für die Stuckreliefs dienten für Komposition und Gegenstand antike Gruppen (Satyr auf Delphin, drei Grazien, Bacchus und Ariadne, Ganymed), Reliefs (borghesische Tänzerinnen), Sarkophage (Orestesmythus, Amazonen- und Kentaurenkämpfe, Medeamythus), Terrakottaplatten (Satyrdarstellungen), Reliefvasen, Gemmen und Münzen, in wahlloser aber gefälliger, nur zum Genuß auffordernder Zusammenstellung; aber auch das Mittelalter (Reiterrelief des Andrea Pisano am Campanile zu Florenz) und die neuere Zeit (Reliefs und Gruppen des Jacopo della Quercia) brachten Anregung. Am Wandfeld, in welches die Fensternischen eingelassen sind, malte Giovanni da Udine Fruchtgirlanden.

Die Verzierung der Gewölbe drückt bei allem Wechsel der Motive doch rhythmischen Zusammenhang aus, indem das erste und dreizehnte, zweite und zwölfte u. s. f. übereinstimmen. Die biblischen Erzählungen — achtundvierzig aus dem alten und vier aus dem neuen Testament — verteilen sich wie Kreuzarme um die Mitte, meistens als Ausblick aus einem geschlossenem Gefüge, oder dann, durch das Mittelfeld zusammengehalten, brückenartig den Gewölberaum überspannend, während seitlich gemalte Architekturen den Freiraum andeuten. In Anbetracht des kleinen Flächeninhaltes und der Entfernung wird man an sie nicht denselben Maßstab anlegen, wie an die Fresken der Stanzen; im Gegenteil, je weniger sie erzählen und je mehr sie nur schönes Dasein darstellen wollen, desto besser scheinen sie ihrem dekorativen Zweck zu entsprechen. Durch Verwitterung und Übermalungen ist ihre Wirkung außerdem stark beeinträchtigt.

Im Badezimmer des Kardinals Bibbiena (Vatikan, 1516 Raffael übertragen, und von seinen Schülern, wohl Penni und Giulio Romano vollendet) spricht die Einwirkung des Altertums noch viel stärker als in den Loggien, weil die geschlossenen Wände nicht nur die Nachahmung von Einzelmotiven sondern die Entfaltung antiker Wanddekoration als eines Ganzen erlaubten.

Beim Tode des Kardinals (1520) blieb der Raum lange verschlossen und unzugänglich; 1835 gelang Passavant die erste Beschreibung; andere folgten; aber keine konnte allen Anforderungen an Vollständigkeit und Genauigkeit entsprechen. Die Umwandlung in die Privatkapelle eines hohen Beamten am päpstlichen Hof erforderte die Zudeckung der Fresken mit Tüchern. Bekannt waren sie gleichwohl durch die Stiche des Marcantonio Raimondi, Marco Dente, Agostino Veneziano und durch die Umrißzeichnungen Landons; gute farbige Nachbildungen besitzt Geheimrat Ehlers in Göttingen. Die erste erschöpfende Beschreibung und Nachbildung gab F. Weege.

Den Sockel zieren, in Rahmen mit Seetieren, längliche Rechtecke mit Putten, die ein Gespann von Schnecken, Schildkröten, Schlangen, Delphinen u. s. f. lenken; ein Gegenstand, der auch dem Altertum vertraut war. An den Wandteilen befinden sich die mythologischen Szenen wie z. B. Entstehung des Erichthonios, Geburt der Venus, ihre Meerfahrt mit Amor, Venus und Adonis, Jupiter und Antiope u. s. f. Motive des vierten pompejanischen Stils füllen die Lünetten. Diese Art von Dekoration war wie die Vorlage für die nur bemalte Decke im Haus des Nero zu finden.

Der Wert der Loggien wie des Badezimmers beruht nicht allein im archäologischen Interesse und in der technischen Vollendung, sondern vorwiegend in der bis heute nie mehr übertroffenen Einfühlungsgabe in den Geist des Altertums, die etwas anderes ist als die Gelehrsamkeit und die sklavische Nachbildung, wie sie am Ende des 18. Jahrhunderts üblich war.

D r e i g r ö ß e r e v e r l o r n e K o m p o s i t i o n e n Raffaels sind uns nur durch die Stiche des Marcantonio Raimondi bekannt geworden. Alle waren Meisterwerke in der klaren Beziehung der Figuren zur Szenerie, klassisch im Aufbau und in der Formengebung. Bei der Predigt Christi vor dem Tempel rahmen Stufen, Häuser und Säulen mit strengen Geraden den Schauplatz ein, und mittels der Figuren ist Ausgleich zwischen Diagonalen und Horizon-

talen geschaffen. Im Abendmahl entschädigt nur das unübertrefflich klare Gefüge für den Mangel an seelischer Vertiefung. Beim bethlehemitischen Kindermord schaffen die wohlausstudierten Stellungen der Mütter und Krieger den nötigen Raum, ein flacher Brückenbogen und die Massive von alten Häusern und Türmen begrenzen das aus einer Summierung von Stellungen entstandene Getümmel. — Mit skizzenhaften Anregungen hat sich Raffael bei der unter dem Namen Spasimo di Sicilia bekannten Kreuztragung Christi (Madrid, Prado) begnügt und einer Schülerhand, wohl derjenigen Pennis, die Ausführung überlassen, und ebensowenig hat Raffael an der Vision Ezechiels (Florenz, Palazzo Pitti) größeren Anteil. Zur letzten großen Leistung hat sich Raffael in der Transfiguration aufgerafft (von Giulio Medici 1517 für seinen Bischofsitz Narbonne bestellt, 1524 auf dem Hochaltar von S. Pietro in Montorio aufgestellt, 1797—1815 in Paris, heute im Vatikan). Bei Raffaels Tod der Vollendung nahe. Während oben Christus in Verklärung schwebt, sind unten die Jünger und das Volk um den tobsüchtigen Knaben versammelt (die Gleichzeitigkeit auch bei den Synoptikern). Der Verklärung wohnen nach Pastors einleuchtenden Darstellungen noch die beiden Märtyrerdiakono Felicissimus und Agapitus bei. 1457 hatte Calixt III. das Verklärungsfest auf den Tag der beiden Heiligen, den 6. August gelegt, an welchem ein Jahr zuvor die Christen über die Türken bei Belgrad gesiegt hatten. 1517 aber stand die Türkengefahr wieder im Vordergrund des Interesses, und Narbonne war der Gefahr eines Türkeneinfalls von Afrika her besonders ausgesetzt. Die Verklärung entfaltet sich in der Fläche; die Jünger sind ganz an die Erde gebannt. In der unteren Partie, die mit ihren Schillertönen und tiefen Schatten das Werk Giulio Romanos ist, versuchte Raffael ein schon in den Stanzenfresken angedeutetes Kompositionsprinzip zur Alleingültigkeit zu erheben, die Diagonale, die als Kluft die feindlichen Lager des Volkes und der Jünger trennt. Aber obgleich starke dramatische Akzente der Einzelfigur verliehen sein mögen, so dürfen die heftigen Gebärden doch nirgends die Grenze ihres Raumvolumens überschreiten. So bannt der Künstler den ganzen Vorgang im Grunde doch unter den Gedanken der symmetrischen Gruppe. Die diagonale Kluft wirkt wohl raumerzeugend, aber sie wird auch zur Hemmung. Noch einmal trat Raffael an die Schwelle des Barockstils heran, aber sein überaus fruchtbares Leben endigte, bevor er sie überschreiten durfte (Abb. 259).



259. Raffael und Schule, Verklärung Christi. Rom. Phot. Alinari.



260. Michelangelo, Erschaffung des Lichts (Teil). Rom, Sixtina. Phot. Alinari.

5. Die Überwindung der Renaissance durch Michelangelos plastische Lösung des Konfliktproblems.

Der Maler Michelangelo Buonarotti (1475—1564) kann nur aus dem Bildhauer heraus verstanden werden; denn auch als Maler erfaßt er die ganze Gestalt nach ihrem Wert; wie im Relief und der Freiskulptur so sucht er, wie seine Skizzen beweisen, auch in der Malerei der ganzen Gestalt habhaft zu werden. Der plastische Ausdruck ist ihm wichtiger als der räumliche; farbige Werte nehmen einen ganz untergeordneten Rang ein. Stets hat er sich als scultore bezeichnet, und mit dieser Erklärung stellt er sich auf den Boden der Florentiner Überlieferung, die er zeitlebens mit aller ihm eigenen Herbheit vertrat. An Kenntnis der Anatomie hat er alle Vorgänger hinter sich gelassen; gemeißelte und gemalte Figuren halten die strengste Kontrolle von Seiten der Wirklichkeit aus, aber Michelangelo steigert die Vitalität seiner Menschen; alle Bestrebungen seiner Vorgänger, Signorelli inbegriffen, führte er in übernatürliche Lebensbedingungen hinein. Diese schuf Michelangelo freilich nicht um ihrer selbst willen, sondern er betrachtete sie nur als Hülle und formalen Ausdruck für ein aus den tiefsten Tiefen des menschlichen Innenlebens entwickelten Problems, das des Konfliktes, des Kernpunktes dramatischer Gestaltung. Im ein-

fachsten Fall ringt der Wille mit der Körpermasse, ringt diese mit einer Last oder einer äußeren Macht; bald schildert er den schönen Sieg der Energie über das Temperament, der erhabenen Ruhe über die dunkeln Mächte, bald aber auch über die ganze Schwere tragischer Konflikte, in denen die gefesselte Seele aufstöhnt in den mit aller niederziehenden Erdenschwere behafteten Körpern. Leonardo hat die Aktionen als durch seelische Vorgänge bedingt dargestellt. Für den schwerblütigen Michelangelo, dem die Konflikte mit der nächsten Umgebung die Jugend verdüsterten, war dies Aufzählen von Beobachtungen und Erläutern an Beispielen zu einfach; wie sich ihm das Leben nur in Konflikten offenbart hatte, so war für ihn die Erscheinung und Begebenheit, selbst ohne tragische Note, nichts anderes als Aktion und Gegenaktion in vollster Entfaltung des körperlichen Volumens. Auf die Wahrung des Gleichgewichts und die ausgleichende Führung aller Richtungen, nicht auf physiognomische Experimente kam es ihm an. Wie oft verdeckt er das Gesicht, bei dem wir die interessantesten mimischen Vorgänge voraussetzen und überträgt den Ausdruck des Seelischen der Haltung, der Gebärde, dem Umriß und der Lagerung der Gliedmaßen und Kleider! Körpervolumen und Intensität der Gebärden gehen in seinen Hauptwerken (Sixtinische Decke) so eng zusammen, daß wir uns, wie bei seinen Skulpturen ohne weiteres von der Intensität des Gefühlslebens überzeugen lassen. Bei Leonardo setzt der seelische Vorgang je nach seiner Beschaffenheit die Körper in Bewegung; Michelangelo läßt den Beschauer meistens die Schwere des Daseins, die Menge der Kämpfe und den Kraftaufwand, der zur Überwindung nötig ist, ahnen. Bei Michelangelo erleben wir die Wirkung des Erhabenen, das zuerst erniedrigt, dann aber zu sich heranzieht. Das Michelangeloerlebnis findet in Goethes Wort seine Bestätigung: „Ich fühlte mich so klein, so groß“.

Michelangelo stellt in seiner langen Entwicklung drei verschiedene Zeitalter der Kunst dar. Die Körperproblematik des Quattrocento bringt er durch seine unübertroffenen Kenntnisse zum Abschluß; aber in der Häufung der Ausdrucksmöglichkeiten zeigt er sich als Quattrocentist. Indem er dann die plastischen Konfliktprobleme einer scharfen Revision unterzog, dabei eine Reihe neuer Möglichkeiten entdeckte und zugleich alle entbehrlichen Zutaten ausschied und die jeweilige Aufgabe mit nie dagewesener Schärfe und Klarheit erfaßte, wuchs er in die Anschauungen der Klassik hinein. Er selbst aber mußte diese sprengen. Mehr als für Raffael und Leonardo war die „Hochrenaissance“ für ihn Durchgangsstadium. Seine geistdurchglühte Plastizität ließ sich es nicht lange an der Form allein genügen; die Form wuchs und erstarkte ins Riesenhafte und brauchte wieder den Raum. Aber sowie er ihn als Unbegrenztheit beanspruchte, da rächte es sich, daß er im Grunde Einzelplastiker geblieben war. Dazu erstickte das Feuer seelischer Belebung allmählich im materiellen Übergewicht der Körper. Den Einklang zwischen Figur und Raum erreichte er nie; mit erdrückenden Massen, welche die Raumtiefe heranzwingen sollen und mit notdürftiger Bezeichnung verdrängter Raumvolumina mußte er vor derjenigen Macht kapitulieren, die sich ihm bei Verbindung von Architektur und Plastik überaus günstig zeigte, die dem greisen Maler aber, der ihr einst naiv ins Auge geblickt hatte, zeigte, wo er sterblich war.

Den Plastiker Michelangelo hat Brinckmann in der Geschichte der Barockskulptur gewürdigt; ebenda ist auch das biographische Material gesammelt, sodaß sich die Einführung im Rahmen einer Skizze halten durfte und eine Biographie erübrigt.

Hat Michelangelo als Malerplastiker den Barock eröffnet? Indem er der ursprünglichen Fassung des Juliusgrabes zufolge in der Sixtinadecke dem Tektonisch-Funktionellen auch die Innervation durch lebendige, nur dem architektonischen Gedanken dienende Gestalten verlieh, nahm er ein wesentliches Problem des Barocks vorweg. Dadurch aber, daß er mit herbster Ein-



261. Michelangelo, Heilige Familie. Florenz, Uffizien.

seitigkeit die plastische Anschauungsweise verfocht, daß er sie mit dem Raumproblem nicht in Einklang zu bringen vermochte und nicht zuletzt die innere Erregung bis aufs äußerste Maß anspannte, die Entladung aber vermied, und dadurch, daß in seiner „ultima maniera“ nicht selten Gegensätze zwischen Form und Empfindung eintraten, leitete er selbst eine spezielle Übergangsepoche zwischen Renaissance und Barock ein, die mit dem Namen Manierismus bezeichnet wird. Diese dauerte im ganzen unermeßlichen Umfang von Michelangelos Einfluß so lange, als man seine Kunst nur als Fundgrube für eine formelhafte Verbindung von einer vollplastischen Formengröße und Leidenschaft wertete, ohne den Sinn der Formenwucht, der Linienstärke und der Gewalt der Kontraste zu verstehen.

Wiederholt hat Michelangelo in den Jahren 1503 und 1504 die Madonna mit den beiden Knaben dargestellt; in dem für Agnolo Doni bestimmten gemalten Tondo (1503; Uffizien) erweiterte er das Thema sogar zur heiligen Familie und stattete die Landschaft mit drei nackten Jünglingen aus. Aber keine seiner Lösungen wirkt so ungeklärt wie diese. Für ein genrehaftes Thema entfaltet der Maler zuviel äußeren Kraftaufwand, und im Vergleich mit der großen Feierlichkeit des Pittitondos herrscht zuviel Unruhe und drängt sich das Nebensächliche zu stark vor. So, wie er sich die Aufgabe stellt: die auf der Erde sitzende Maria, die ihre Ärmel zurückgestülpt hat, nimmt von dem hinter ihr etwas erhöht sitzenden Joseph den Jesusknaben auf ihre linke Schulter — war allerdings in Drehungen, Zurücklehnen und Vornüberbeugen wie in Überschneidungen ein verblüffender Reichtun plastischer Wirkungen zu entfalten; an jeder Figur läßt Michelangelo die klar begrenzte Form scharf heraustreten und spannt alles, namentlich die Fleischteile, in einen metallisch scharfen Umriß. Der Künstler erweist sich hier als ein Suchender; er will Plastizität um jeden Preis, und erprobt diese nun an einem Gegenstand, bei welchem sie sich nicht über den Stimmungsgehalt vordrängen sollte. Dem Motiv, daß der Giovannino, einsam und vergessen, sich noch einmal nach dem früheren Spielgefährten umwendet, um dann in die Wildnis zu entweichen, fehlt hier der Reiz des Wehmütigen, den es im Pittitondo in hohem Maße besitzt. Das Tastende und Ungelöste der ganzen Gruppe weist samt dem aufdringlichen Faltengeknitter, der häßlichen Ausbreitung der Füße und Gewandzipfel auf dem Boden und mit der mangelnden Einheit zwischen der Hauptgruppe und den Nebenfiguren auf das Quattrocento zurück. Signorelli gab ihm die Anregung zum tiefen Sitzen der Madonna und zu den nackten Jünglingen des Mittelgrundes; aber Michelangelo verfügte über eine umfassendere Kenntnis des Körpers und wußte ihm deshalb auch schmiegsamere Bewegung zu geben. Geistesverwandt ist er dem Cortonesen in der herben Schlichtheit der Landschaft; dagegen bevorzugt er hier eine bunte und glasige Färbung (Abb. 261).

Michelangelo fühlte sich nun aber auf dem eingeschlagenen Weg noch weiter getrieben; eine noch kompliziertere Aufgabe wurde im sogenannten Karton der badenden Soldaten gelöst. Nachdem Leonardo sein Schlachtenbild bereits zu malen begonnen hatte (4. Mai 1504), erhielt Michelangelo im August 1504 den Auftrag für die Schlacht bei Cascina. Am 28. Februar 1505 scheint der Karton größtenteils fertig gewesen zu sein; im Sommer

1506 mag Michelangelo die letzte Hand an ihn gelegt haben. Wahrscheinlich wurde er schon 1510 in Stücke zerschnitten und allmählich zerstreut; ob Baccio Bandinelli der Zerstörer war, steht nicht unbedingt fest. An drei bezw. vier verschiedenen Orten ließen sich auch später noch solche Stücke nachweisen; heute sind alle verschollen. Die quellenmäßig belegten fanden sich in Florenz, Mantua und Turin, eines wahrscheinlich in Spanien. Die in Mantua befindlichen Stücke benützte Rubens 1604 für seine Taufe Christi (Museum von Antwerpen). Zur Rekonstruktion der ursprünglichen Komposition dienen außer Vasaris meist sehr allgemein gehaltene Angaben eine Menge von Originalskizzen Michelangelos und Kopien nach seinen Skizzen, ein früherer Entwurf Michelangelos (Uffizien), die Stiche Marcantonio Raimondis und Agostino Venezianos und eine die Figuren sehr willkürlich handhabende Skizze der Albertina in Wien. Mit Hilfe dieses Materials kamen Thode und Köhler übereinstimmend zu der Ansicht, daß die Ölgrisaille bei Lord Leicester in Holkham Hall (seit Ende des 18. Jhhs. bekannt) die getreueste Kopie der Kartonkomposition darstelle, soweit sie dieselbe wiedergibt. Sie ist aber nach rechts hin zu ergänzen, und den Hintergrund hat man sich mit kämpfenden Reitern erfüllt zu denken.

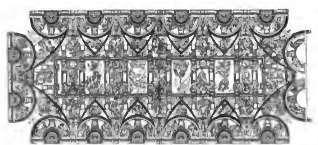
Der Gegenstand, die plötzliche Kampfesbereitschaft der im Arno badenden Soldaten, die sich beim Alarm sofort rüsten, um dem nahen Feind zu begegnen, erinnert an Michelangelos Jugendrelief mit der Kentaurenschlacht. Aber hier reißt der Künstler den Figurenknäuel auseinander, und studiert an jedem Einzelnen aus, durch welche Bewegungsmotive er den Funktionswert der Einzelform steigern und der ganzen Masse eine unermeßliche Summe von Aktionsfähigkeit zuführen könne. In allen Einzelbewegungen und namentlich in der Körperdurchbildung läßt er die führenden Bewegungsproblematiker des Quattrocento weit hinter sich. Er überwindet die Hast ihrer Bewegungen und das „anatomische Präparat", denn seine Körper haben Gewicht, und die Willensenergie hat den starken Widerstand der schweren Materie zu überwinden. Selbst da, wo alle Muskeln spielen, sind sie nicht „bloßgelegt" wie bei Signorelli, sondern von Haut überzogen. Aber es bleibt bei der Summierung von Einzelstudien, die Figuren durchstoßen und durchwühlen den Raum, aber jeder für sich; Michelangelo gab keine Massenaktion einer unlösbar in sich verketteten Gruppe. Jegliche Raumkonstruktion liegt dem Meister hier noch ganz fern; nur aus der Summe raumerobernder Energien kommt der Raum dem Beschauer zum Bewußtsein.

Leonardo hatte in der Anghiarischlacht das seelische Moment mit dem Plastischen, Räumlichen und Malerischen verknüpft; in herber Einseitigkeit verfolgte Michelangelo nur das eine Ziel, durch Summierung höchster Einzelenergien die suggestive Kraft der Massenbewegung zu erreichen. Aber auch da blieb er noch mit dem Quattrocento verbunden, weil er sich noch nicht zur einheitlichen Massenbewegung aufgeschwungen hatte.

Seine einzige malerische Leistung der „klassischen" Periode ist die Ausmalung der Decke in der sixtinischen Kapelle in Rom. Sie bleibt seine höchste Leistung auf dem Gebiet der Malerei und hat uns mit ihrer engen, harmonischen Verbindung von gemalter Architektur und gemalter Plastik für das Juliusgrab zu entschädigen, das ja aus grandiosen Entwürfen zu einem kümmerlichen Gebilde zusammenschrumpfte. Der Reichtum des Aufbaus, die Plastizität, der Wechsel des Materials, der Schmuck mit Statuen und Reliefs, all dies rettete sich, freilich auf Kosten körperlicher Wirklichkeit in die gemalte Scheinarchitektur der Sixtinadecke hinüber. Erst nachdem Michelangelo dieses Werk vollendet hatte, sollte die Tiefe der Beseelung und die Stärke des Konflikts, die er in Einzelfiguren und Erzählungen an der Decke so oft in bildmäßiger Gestalt gebraucht hatte, dem schon reduzierten Juliusgrab wieder zugute kommen. Auf seinem eigensten Gebiet, der Plastik, schuf der Künstler nun die den Sixtinafiguren am nächsten verwandten Statuen, den Moses und die beiden Sklaven.

Im einzelnen wird später noch hervorzuheben sein, wie sich im Verlauf der Bemalung der Sixtinadecke Michelangelos Formengebung entwickelt und steigert und was an den thronenden Propheten und Sybillen und den nackten Jünglingen am augenfälligsten ist. Indem sich die Bewegungen verstärken und der Körper, auch in ruhiger Lage, in den Raum ausgreift, werden auch die Gewänder fester, und stärkere und umfangreichere Lichter unterstützen die Formengebung.

Entstehungsgeschichte der Deckenfresken. Der erste Vertrag zwischen Julius II. und Michelangelo wurde am 10. Mai 1508 rechtskräftig abgeschlossen; unmittelbar darauf erfolgte das Aufschlagen der Gerüste. Am 10. Juni wurde der Gottesdienst der Pfingstvigilie durch das Aufschlagen des Gerüstes gestört; am 27. Juli war das Gewölbe mit Mörtel und Kalkbewurf versehen und zur Aufnahme der Fresken bereit. Als erster Gehilfe erscheint Michelangelos Jugendfreund Francesco Granacci, der sich neben dem Meister selbst um Werbung tüchtiger Fresko-



262. Michelangelo, Schema der Sixtinischen Decke. Rom. (Nach Steinmann).

maler bemühte. Im Dienste des Meisters befanden sich anfangs: Jacopo di Sandro, Agnolo di Donnino, Bastiano da Sangallo, Jacopo l'Indaco und Bugiardini; aber er entließ sie alle sehr bald, offenbar in der Überzeugung, daß ihm niemand wirklich nützliche Dienste zu leisten imstande sei, und behielt nur ganz untergeordnete Handlanger.

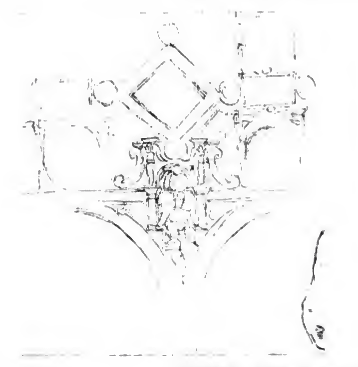
Nach dem ursprünglichen Plan, der in einer Zeichnung Michelangelos im britischen Museum skizziert ist, sollte der flache Spiegel des Gewölbes in ein wohlgefügtes System von quadratisch umrahmten Kreisen, übereck gestellten Quadraten mit Kreisen in den Ecken und mit füllenden Rechtecken gegliedert werden, ähnlich der Decke der Stanza della Segnatura, nur viel reicher; für die Zwickel waren die thronenden Apostel bestimmt; der Aufbau ihrer Throne sollte in die Mittelzone hinaufgreifen und sich mit ihrer Dekoration durchdringen; dies war etwas Neues im Sinne Michelangelos, wie auch die plastisch wirkenden und im ganzen Gliederungssystem fest verankerten Throne, die in ihrer herben Formenstrenge und zwingenden Plastizität trotz ihres relativ reichen Schmucks (Muschel, Voluten und Atlanten) eine grundsätzlich andere Stimmung verkörpern als die zierlichen Tabernakel, die Pinturicchio seinen Kirchenvätern am Chorgewölbe von Sta. Maria del Popolo gegeben hatte. (Abb. 263)

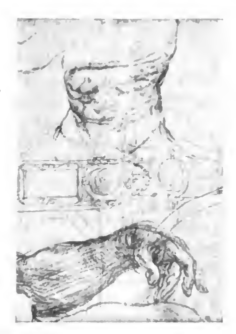
Aber diese vorwiegend flächenhaft ornamentale Gliederung widersprach Michelangelos innerstem Wesen; er verwarf sie schon im Frühsommer 1508 und entwarf einen neuen Plan, welcher der endgültigen Fassung schon bedeutend näher kam (Zeichnung der Sammlung Emile Wauters in Paris). Der Gewölbespiegel erfuhr nun dadurch eine großzügigere Teilung, daß sich von Thron zu Thron energisch Querzonen spannten und der Zwischenraum durch große in Quadrate eingespannte Rechtecke gefüllt wurde. Jene bedeutsamen Querzonen aber bestanden aus einem umrahmten Rechteckfeld im Scheitel des Gewölbes und je einem von geflügelten Putten flankierten ovalen Medaillon, das auf dem Gebälk des wesentlich vereinfachten Throns aufruhte; an den Thronen war das Gebälk als durchgehend gedacht, und, wie aus Zeichnungen auf der Rückseite des genannten Blattes hervorgeht, waren in der Absicht des Künstlers schon die Propheten und Sibyllen an die Stelle der thronenden Apostel getreten. Höchstwahrscheinlich gingen diesem Plan verlorne Entwürfe für die biblischen Szenen des Gewölbes parallel; sie liegen den drei ersten Erzählungen, die sich durch ihre Vielfigurigkeit auszeichnen, zugrunde, und verschiedene Anzeichen sprechen dafür, daß ihre Komposition nachträglich einem neuen größeren Flächenformat angepaßt wurde; die Sintflut war offenbar für eines der großen Achtecke bestimmt. Dann aber vollzog sich die Wandlung zur endgültigen Fassung. (Abb. 264, 262)

Zwischen den Bilderfeldern wurden nun die Größen- und Formenunterschiede gemildert, bezw. ganz aufgehoben; der Künstler ließ jetzt nur noch größere und kleinere Rechteckflächen miteinander wechseln, wobei sich die ursprünglichen Achtecke in die größeren Rechtecke verwandelten, die früheren kleineren rechteckigen Kartuschen sich aber zu den den Thronen entsprechenden Bildfeldern erweiterten, dabei aber alle ornamentale Begleitung preisgeben mußten. So war aber für die Medaillons Platz gewonnen: an Stelle der stehenden Ovale traten die für bildliche Darstellung bequemeren Kreise, und die zierlichen Putti wuchsen sich zu den herrlichen Ignudi, der lebendigen Verkörperung der dem Steingerüst innewohnenden architektonischen Kräfte aus. Die Throne selbst verzichteten auf Muscheln und Girlanden und sollten nur Gehäuse für die gewaltigen Sitzfiguren der Propheten und Sibyllen werden. Alle Dekoration wich entweder in die Umrahmung der tief unten sitzenden Inschrifttafeln zurück oder verdichtete sich zu ganz plastischen Gebilden wie Atlantenputti an den Thronlehnen und würfelförmigen Sitzen für die Ignudi.

Von der Londoner Zeichnung zum Fresko vollzieht sich also der Wandel von der Flächendekoration zum Ausdruck des Plastisch-Funktionellen; darin bezeichnet die Pariser Skizze einen entscheidenden Wendepunkt.

Zu vielen Erklärungen hat schon der Umstand Anlaß gegeben, daß der Eintretende die biblischen Erzählungen gleichsam in umgekehrter Reihenfolge ablesen muß; denn über dem Eingang sieht er Noahs Schande, über dem Altar den ersten Schöpfungsakt. Steinmann u. a. suchten die Ursache im Taktgefühl des Künstlers; Gantner gibt dagegen, auf Skizzen zur ehernen Schlange gestützt, der Vermutung Raum, daß ursprünglich nicht die Schöpfung geplant war, sondern eine Serie anderer alttestamentlicher Bilder, zu deren die Noahgeschichten nicht das Ende sondern den Anfang gebildet hätten. Schon aus praktischen Gründen war Michelangelo genötigt, sein Werk beim Osteingang zu beginnen; der Altarraum sollte solange wie möglich von Gerüsten frei bleiben.





Michelangelo, Entwürfe für die Sixtinische Decke.

263. London, British Museum. 264. Paris, Sammlung Wauters.
(Nach Monatsh. f. Kunstw.)

In bezug auf die Entstehung der einzelnen Teile haben Steinmanns Ausführungen durch Thode eine wesentliche Revision erfahren. Fest steht nunmehr, daß Michelangelo zuerst die biblischen Szenen zusammen mit Ignudi und Propheten und Sibyllen gemalt hat und daß dabei sein Stil eine Wandlung zum Großartigen und Gewaltigen durchmachte, und daß ferner die Stichkappen und Lünetten das Werk der letzten Arbeitsperiode sind. Die Chronologie gestaltet sich also folgendermaßen:

1. Vom Herbst 1508 bis Ende 1509 entstand die erste Hälfte der Deckenmalereien von Noahs Sühnopfer bis zur Erschaffung Evas, und die Propheten und Sibyllen bis Ezechiel und Cumaea (inkl.); dieses Stück wird nach Abbruch des Gerüsts vom Papst besichtigt.

2. Von Ende 1509 bis zum August 1510 vollendet Michelangelo die zweite Hälfte der Decke.

3. Infolge Goldmangels tritt eine elf Monate andauernde Pause ein, während welcher Michelangelo im September und Dezember 1510 zum Papst ins Lager nach Bologna reist, um sich die nötigen Geldmittel zu verschaffen. Im Januar 1511 nach Rom zurückgekehrt, arbeitet er an den Kartons für Lünetten und Stichkappen. Am 14. August las Julius II. in der Sixtina eine Messe.

4. Vom August 1511 bis Oktober 1512 entstanden die Vorfahren Christi in den Stichkappen und Lünetten. Am 31. Oktober 1512 wurde die Kapelle dem Besuche geöffnet.

Die inhaltliche Bedeutung der Deckenfresken. Zu der durchaus freien typologischen Gegenüberstellung von alt- und neutestamentlichen Szenen der quattrocentistischen Meister bildet Michelangelos Werk die Krönung und den Abschluß. Bei den Quattrocentofresken war der Gedankengang z. T. kompliziert und versteckt; die rein liturgischen Grundlagen waren möglicherweise von Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse durchsetzt; eindeutig klar entrollt sich dagegen der Gedankengang in Michelangelos Werk. Die Schöpfungstrilogie, die auch die Geschichte des ersten und zweiten Stammvaters der Menschheit, Adams und Noahs umfaßt, bedeutet die Erziehung des Menschengeschlechts auf das Erscheinen Christi, auf die Fleischwerdung des Wortes hin; die vier Eckfelder mit ihren mutigen Taten und wunderbaren Rettungen sind Verkündigungen der Erlösung und des zukünftigen Heils. Zu ihrer Rettung bedarf die Menschheit der Führer und Erzieher; das sind bei den Juden und Heiden die Propheten bezw. Sibyllen. Breit spannt sich dann die Heilshoffnung und Verheißung in den Vorfahren Christi



265. Michelangelo, Judith. Rom, Sixtina. Phot. Anderson.

aus, und noch einmal nimmt der Künstler die Verheißung des Heils in den erzählenden Gegenständen der Medaillons auf. Die Auswahl der Szenen und der Personen der Propheten stimmt nun z. T. mit Lektionen der Fastenzeit und hauptsächlich der Charwoche überein, welche speziell das Erlösungswerk Christi in Erinnerung rufen sollen. (Diese Ausführungen werden anscheinend durch die Tatsache bestätigt, daß die beiden Lünetten der Altarwand, welche später dem Riesenfresko des jüngsten Gerichts geopfert worden, die Passahnacht und das Opfer Abrahams enthielten, Bibelstellen, welche ebenfalls in der Karsamstagsliturgie vorkommen.) Doch ist es verfehlt, den Künstler auf diese einzige Quelle verpflichten zu wollen. Denn die Erzählungen, Propheten und Sibyllen waren jener Zeit durchaus geläufige Themata, und Michelangelo brauchte nur an die lebendige Überlieferung anzuknüpfen. Höchstwahrscheinlich konnte er aber, wie Emile Mâle auseinandersetzte, auch aus einer speziellen Quelle schöpfen, nämlich aus Barbieris Discordantiae nonnullae inter Hieronymum et Augustinum, einem Werk, daß schon vor seiner Drucklegung berühmt und verbreitet war. In diesem werden nun die Propheten und Sibyllen mit ihren messianischen Weissagungen aufgeführt, und der Umstand, daß ihre Reihenfolge sowie die Auswahl der Propheten, auch Alter und Tracht Einzelner mit den Sixtinafresken übereinstimmt, verdient sicherlich Beachtung. Es liegt durchaus kein Grund vor, gelehrte Mithilfe bei der Abfassung des Programms, soweit es dessen Inhalt anbetrifft, in Abrede zu stellen; denn dies bedingt keineswegs eine Einmischung in das künstlerische Schaffen.

Erzählende Darstellungen der Mittelzone und der sphärischen Eckfelder. 1. David tötet Goliath (nordöstliches Eckfeld). Man wird schwerlich behaupten können, daß sich die aufrechte abgestumpfte Pyramide der Gruppe gut in das Dreiecksfeld mit abwärts gerichtete Spitze einfügt. Trotzdem der Riese der Länge nach hingestürzt ist, bleibt auf allen Seiten noch viel ungenützter Raum. Goliath versucht zwar, sich aufzurichten und dreht den Kopf bildeinwärts, den im Hintergrund sichtbar werdenden Kriegern zu, als ob er von dort Hilfe erwartete; aber David ist rittlings auf ihn gesprungen, drückt ihm den Kopf nieder und schwingt den Säbel. Die helle Fläche des Zeltes dient als Folie für die Plastizität der Gruppe, und die nach oben konvergierenden Linien suchen ihrer Vertikalrichtung zu Hilfe zu kommen. Um die Erzählung fesselnder zu gestalten, wählt Michelangelo einen spannenden Augenblick: Der Riese ist nicht ganz betäubt, er sucht sich aufzurichten, und David muß sich beeilen, um seines Sieges sicher zu sein.

2. In der Judith mit dem Haupte des Holofern (südöstliches Eckfeld, Abb. 265) fand der Künstler Gelegenheit, die Spannung feiner zu formulieren, indem die jüdische Heldenjungfrau ob dem Geräusch des dem Rumpfe des getöteten Bramarbas entströmenden Blutes leicht erschrickt, sich umwendet und sich beeilt, das der Magd aufgeladene Haupt mit dem Tuche zu decken. Die horizontale Abfolge der Szenerie ließ freilich die untere Spitze des Dreiecks ungenützt, aber dies fällt gegenüber den andern kompositionellen Vorzügen kaum in Betracht. Der Künstler gibt der Frauengruppe in der Mitte Raum und hellen Hintergrund, sodaß sich alle Feinheiten der Zeichnung, wie die eckige Bewegung der alten Magd und die elastische der Judith klar abheben. Flankiert werden beide durch die unförmliche Masse eines zusammengekauerten Kriegers und die schweren Formen des nackten im Gemach liegenden Leichnams der gleichsam im Todeskampf erstarrt ist; Nicht zu übersehen ist, wie Michelangelo die wuchtigen Horizontalen und Vertikalen der völlig schmucklosen Szenerie in den beiden Frauengestalten, nämlich in der Haltung der Arme, der Schüssel mit dem Haupt, den Gürteln und der Kopfbinde der Judith wiederholt.

3. Noahs Schande war ursprünglich wohl für ein kleineres Bildfeld berechnet; man fühlt noch das Eingepreßtsein in die horizontale und vertikale Begrenzung und das Angestückte der den Boden grabenden Figur Noahs zur Linken, der auf einen grabenden Adam Quercias am Portal von S. Petronio in Bologna zurückgeht. — Selbstredend hat Michelangelo in seiner Fassung des Themas alles Unterhaltende und „Witzige" beiseite gelassen und den seelischen Gehalt in die herrliche Gruppierung und Gebärdensprache gelegt. Durch die Nacktheit aller Figuren ist dem Bilde alles Peinliche genommen; man empfindet das Entblößtsein des schlafenden Greises an sich nicht unwürdig; nur die pathetische Gebärde, mit welcher Sem den Mantel über den Vater zieht, die hinweisende Gebärde des uns den Rücken zukehrenden Ham, und die Gebärde Japhets, der zur Eile antreibt und Ham mit vorwurfsvollem Blick wegzuziehen sucht, erklären den ganzen Sachverhalt. Michelangelos Gebärdensprache ist ein Thema für sich; Hams Zeigegebärde und seine Drehung gehört zu den Meisterlösungen.



266. Michelangelo, Sündenfall und Vertreibung. Rom, Sixtina. (Nach Steinmann.)

4. Die Sintflut ist dem Künstler als Komposition am wenigsten geglückt; locker sind zwei Figurenkomplexe, einer für eine Quadratfläche, der andere für einen Kreis, zusammengefügt. Michelangelo untersuchte und löste das Thema auf seine seelischen Werte hin, indem er die unter dem Zwang höchster Not ausbrechenden guten und schlechten Instinkte der Menschen in verschiedenen Gruppen darstellte, das Naturereignis selbst aber nur durch kahle Bergkuppen und einen verdorrten Baum andeutete. Die Raumtiefe brachte er durch Entfernung der einzelnen Gruppen, durch Abnahme der Größenverhältnisse und durch Emporsteigen aus der Tiefe zur Anschauung.

5. In Noahs Opfer, dem er zugunsten der viele Figuren erfordernden Sintflut ein kleineres Bildfeld zuwies, korrigierte er Botticellis Komposition des Reinigungsopfers mit ihrer erzwungenen aber ungenützten Tiefe. Wiederum bildet eine glatte Wand als Hintergrund den Resonanzboden für den ganzen plastischen Reichtum der Gruppe. Diesen erzielt Michelangelo durch Übereckstellen des Altars, so daß die Figurenmassen auf beiden Seiten aus der Tiefe hervordrängen und sich im Vordergrund elastisch verketten. Dadurch, daß der Knotenpunkt, d. h. zwei vereinigte Händepaare, neben die Mittelachse fällt, ist der Zwang der jener entsprechenden Altarkante behoben. Michelangelo läßt ferner einen nackten Jüngling auf der Erde knien und nach dem Feuer sehen; so ist die Vermerkung eines Tatbestandes — Darstellung der Einfeuerung — Ursache einer die ganze Bildwirkung bestimmenden plastischen Lösung geworden.

6. Im Sündenfall und der Austreibung aus dem Paradies hat Michelangelos psychologische Darstellungskraft ihre Sonnenhöhe erreicht; es ist aber Wert darauf zu legen, daß ihm Quercia in der Betonung des Seelischen vorangegangen ist. Dieser erfaßte als erster klar das Widerspiel der Gedanken und Empfindungen: zuerst weigerte sich Adam, dann setzte Eva mit Schmeicheln und Kokettieren ein, da brach der Widerstand des Mannes. Raffael und seine Schüler erfaßten am Vorgang nur die symmetrische Komposition der Figuren zu beiden Seiten des Raumes; der Vorgang an sich war für sie etwas selbstverständliches. — Michelangelo trennt Sündenfall und Vertreibung durch den Baum; so wird dieser zum Ziel und Ausgangspunkt zugleich. Um seinen Stamm ringelt sich der Schlangenleib der Versucherin; aus seinem Geäst neigt sich ihr Körper herab und streckt hastig ihren Arm aus. Hinter dem gleichen Baum saust der Racheengel mit gezücktem Schwert hervor. Nur mit bewegten Bodenlinien und weitausgreifenden belaubten und schattenspendenden Ästen deutet Michelangelo das Paradies an; nicht dessen Wonne ist ihm wichtig, sondern die seelische Abwicklung des Sündenfalls. Keiner hat wie er den Sinn der Bibelworte erfaßt und bildlich umgeschaffen: „Und das Weib schauete an, daß der Baum gut war davon zu essen und lieblich anzusehen, daß er auch ein angenehmer Baum wäre, weil er klug machte. Und nahm von desselbigen Frucht und aß und gab ihrem Manne auch davon, und er aß.“ Indem er Mann und Weib auf derselben Seite des Baumes gruppierte, stellte er ihre Psychen zu unmittelbarem Vergleich nebeneinander. Adam, der robuste Kerl, greift mit ausgestrecktem Arm — der andere beugt den Ast nieder — ins Gezweig, um selbst die verbotene Frucht zu erobern. Sein Profil ist beschattet, denn die Hauptperson ist Eva. Während sie lässig am Stein lehnte, hat sie die Stimme der Versucherin im Gezweig flüstern gehört; sie wendet sich um, richtet ihren



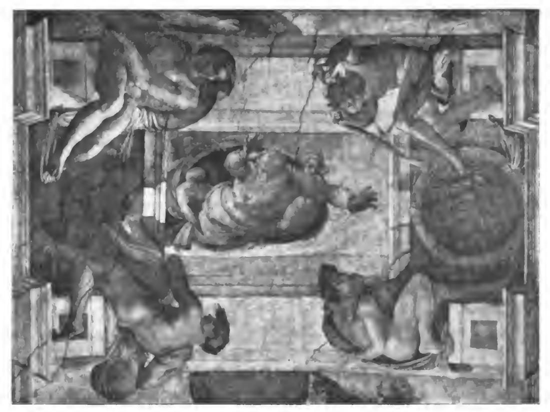
267. Michelangelo, Erschaffung Adams. Rom, Sixtina. (Nach Steinmann.)

Kopf mit dem Ausdruck des Verlangens nach oben; da taucht die Hexe der Verführung aus dem Gezweig: der Mensch ist hypnotisiert, der Arm wie von magnetischer Kraft emporgezogen, der wehrlosen Hand wird vom hastig herausfahrenden Arm und seiner krallenartigen Hand der Apfel eingedrückt. Das Menschenkind wird in seiner unbeschreiblichen Schönheit, aller Verführung bereits zugänglich, auch zur siegreichen Verführerin des Mannes, dem der Apfel, das Geschenk der Sünde, nur durch das Weib zuteil wird. Drei Köpfe sind Ausdruck dreier Seelen, aber in nicht geringerem Maße sind es die drei Arme.

Wilder und rauher, packender und tragischer als bei Masaccio ereignet sich der Vertreibung aus dem Paradies. Wie eine Sturmwolke braust der Engel heran und stößt das Menschenpaar in die Einöde hinaus bis zum Rand des Bildes. Im leeren Raum, der dazwischen gähnt, liegt die ganze Trostlosigkeit der Zukunft. Dieses Menschenpaar schluchzt nicht auf in tiefen Reuequalen. Die Sünde macht sie verstockt. Schwach ist Adams Abwehr, der den Himmelsboten nicht zu schauen vermag. Hasserfüllt wendet Eva sich um, aber wie scheu duckt sie sich neben Adam! Riesengroß wirken diese Gestalten vor der absoluten Öde; der Widerstand dieses Titanengeschlechts ist begreiflich, und darum ist seine Nutzlosigkeit so erschütternd! (Abb. 266).

7. Die Erschaffung des Weibes, wie sie Michelangelo auffaßte, ist die Sublimierung jener naiven dem Bibeltext folgenden Auffassung, daß Gott die in einen weiblichen Körper sich verwandelnde Rippe aus Adams Seite herauszieht. Gott, der mit der Machtfülle seiner Gestalt im Rahmen kaum Platz findet, vollzieht mit auffordernder Gebärde das Wunder, daß sich das voll erblühte Weib neben dem in tiefstem Schlaf an den Felsen hingegossenen Adam erhebt und sofort seinen Schöpfer anbetet. Das Emportauchen und das seinen Ursprungsort plötzlich und entschieden Verlassen, betont Michelangelo dadurch, daß er der Richtungsdiagonale Evas eine dem Körper Adams ungefähr parallel laufende entgegenführt. Der Reichtum an Bewegung, der Evas Figur übertragen ist, spannt sich in die ruhigen Begrenzungsmassen des abschließenden kahlen Baumes links und Gottes rechts. Man beachte, wie der Künstler dem Felsblock der Gottesfigur das mühsame Entstehen der Vertikale aus dem an die Erde gebannten Körper und seiner Umgebung gegenüberstellt; man mag ferner die Entstehung des Weibes aus dem Körper des Mannes darin mit künstlerischer Vollendung ausgedrückt finden, daß die schmiegsame Diagonale des Evakörpers ihren Ursprung in der schlaff herabhängenden, kraftlosen an den Bildrand gelehnten Hand Adams und in der Kurve seines linken Arms hat, die sie nach kurzer Unterbrechung — die Lösung vom Ursprungsort — fortsetzt. Breiter als in den vorangegangenen Bildern legen sich Lichter und Schatten auf die Körper und weicher sind dessen Farbtöne vertrieben.

8. Auch die Erschaffung Adams bedeutet die für jene Zeit höchst mögliche Auffassung der Erzählung, daß der Herr den Menschen aus Staub von der Erde gebildet und ihm einen lebendigen Odem eingehaucht habe. In menschlichen Formen, aber z. T. noch schwer und unbeholfen, wie ein Lehmgebilde liegt der erste Mensch auf der Erde, aus ihr gebildet, noch ihr gehörend und darum in ihren Umriß hineingebannt. Aber nun schwebt Gott, nicht mehr nur Schöpfer, sondern auch Vater des ersten nach seinem Ebenbild geschaffenen Geschöpfs, wie ein „Zephyr mit seiner Geisterbarke“ heran. Mit dem einen Arm umschlingt er seine überirdischen Wesen, den andern



268. Michelangelo, Erschaffung der Tiere. Rom, Sixtina. Phot. Alinari.

streckt er aus, milde und sanft, und aus seiner gütigen Hand, genauer aus seinem einen Zeigefinger, strömt Leben aus in des Menschen Leib. Wie von magnetischer Kraft wird Adams linker Arm erhoben und ausgestreckt, so daß mechanisch des Menschen Finger den Finger des Schöpfers suchen; und dieses einströmende oder wie ein Funke überspringende Leben läßt das Herz schlagen und das Blut rinnen, es löst die Glieder, und der Blick Gottes weckt im menschlichen Gebilde die Seele. Wo sind die Worte, welche die Schönheit fassen, die im Unterschied der Arme, der Beine und des Ausdrucks Gottes und des Menschen liegen? Und dieser Gegensatz zwischen der unbeweglichen Masse der Erde und der die Lüfte durchsegelnden Gottesschar! Und weil in der belebenden und erst zu leben beginnenden Hand der Angelpunkt der Erzählung liegt, nimmt der Maler beide über die Umrisse der Erde bezw. des Mantels hinaus und isoliert sie vor der freien Atmosphäre (Abb. 267).

9. Die Erschaffung der Tiere hat Michelangelo weniger um des Objekts als um des Subjekts willen gemalt. Den Schöpfer in einer neuen Art schaffender Gebärde; ruhig schwebt er, von Geistern begleitet, wie eine segenspendende Wolke über der Erde, die er, durch Segen und Befehl zugleich mit neuen Lebewesen bevölkert. Er breitet sich aus, allmächtig, allgütig, alliebend (Abb. 268).

10. Im nächsten und größeren Rechteckfeld vereinigt Michelangelo zwei Schöpfungsakte, die Erschaffung der Gestirne und der Pflanzen, denn für ihn folgen sich die Ereignisse noch rascher als in der Bibel. Gott ist allgegenwärtig. Überall schafft er, und darum erscheint er zweimal in fast gleicher Größe. Wie ein Orkan braust er durch die Lüfte, er reckt die Arme aus, und vor und hinter ihm leuchten die Gestirne in den Bahnen, die er ihnen anweist, und seine Geister blicken staunend und geblendet zu den leuchtenden Gebilden empor. Kaum war er da, entschwebt er, ohne Geister, in ruhiger, mehr schwimmender Bewegung unseren Blicken und unter seiner segnenden Hand sprossen die Kräuter (Abb. 260).

11. Als Trennung von Licht und Schatten malte Michelangelo Gott in noch unbestimmtem Chaos und in einer schwer faßbaren Urbewegung, nämlich einem Aufwärtsstoßen, Sich-Drehen, Die-Arme-Aufwerfen und Den-Kopf-Zurücklegen. Wie eine Wolke bläht sich hinter ihm der Mantel. Diese Bewegung schafft den Raum, ordnet das



269. Michelangelo, Eherne Schlange. Rom, Sixtina.
Phot. Anderson.

Weltall; die emporgreifenden Hände und die dem dunkeln Abgrund abgewandten Blicke entzünden das Licht. „Im Anfang war die Tat."

Die beiden sphärischen Eckfelder unterscheiden sich vom östlichen Paar durch die fast vollständige Ausfüllung der zur Verfügung stehenden Bildfläche, durch viel lebhaftere Bewegungen und stärkere Andeutung der Raumverhältnisse.

12. Die Trilogie von Esther und Haman (nordwestliche Ecke) gruppiert sich so, daß die Exposition — Ahasvers Befehl zur Ausrottung der Juden — und die Peripetie — Ahasvers Gastmahl mit Entlarvung Hamans durch Esther — die seitliche Flankierung der Katastrophe nämlich der Kreuzigung Hamans bilden. Das „Gastmahl" drängt sich zu symbolischer Kürze zusammen, weil hier alles auf die Gebärdensprache ankommmt. Drei Figuren an einem leeren hellbeleuchteten Tisch; aber wer vermißt den Luxus eines königlichen Gastmahls bei dieser Stärke der Gebärdensprache? Zwischen der überzeugenden Kraft der Wahrheit und dem Entsetzen des entlarvten Bösewichts das Erstaunen des Irregeleiteten: die Gebärden Esthers haben etwas Angreifendes, davor Haman zurückweicht. Das „Gastmahl" teilt sich mit dem gekreuzigten Missetäter in die linke Bildhälfte: auf einen Baumstamm genagelt, erinnert er in seinen wilden Gebärden an die bösen Schächer; noch nie hatte Michelangelo ein so jähes Herausfahren der Gebärde und Hineinstoßen in die Tiefe gemalt. Wildeste Leidenschaft durchwühlt den Körper; es genügt, daß Haman den Kopf trotzig zurückwirft, so daß der vordere Arm ihn überschneidet. Was vermochte sein Gesicht mehr zu sagen, besonders da uns Michelangelo unmittelbar daneben die Judasphysiognomie des Anstifters zeigt? — Breit entfaltet er die Exposition. Die eine stehengebliebene Wand des königlichen Gemachs, in welchem Ahasver auf dem Bette seine Befehle erteilt, hat mit seiner Verkürzung raumschaffende Kraft. Der aus der Türe heraustretende und der davor sitzende Diener tragen gleichsam die königlichen Befehle nach außen. Ihr Vorquellen verhütet die Aufdringlichkeit der mittleren Bildachse. Eine Menge von Vorstudien hat sich für die Figur des gekreuzigten Haman erhalten; ein Beweis, welche Wichtigkeit ihr der Künstler beimaß.

13. Die eherne Schlange (südwestliche Ecke) bedeutet eine Höchstleistung an Bewegungsstärke. Michelangelo scheidet durch die seitlich sich erhebende erhöhte Schlange die kleine Schar der Geretteten, die wie eine Mauer dastehen, ruhig in ihrer gläubigen Zuversicht und ihrem Dank. Wiederum zieht der Künstler einige besonders sprechende Hände über die vertikale Begrenzung dieser Mauer hinaus. Größer aber ist die Schar der Getroffenen die sich vom Rettungssymbol weg in der Raserei der Verzweiflung, als Kolosse von Leibern übereinanderwälzen oder in den gewagtesten Verkürzungen aus dem Bilde herausstürzen, keine Laokoonfiguren mehr, sondern bildgewordene Phantasien aus Dantes Hölle. Durch dieses rasende Toben und die zermalmende Wucht der gefolterten Leiber hat der Künstler die Mittelachse ganz ausgeschaltet. Aber als ob ihm die Sprache der höchsten Leidenschaft noch nicht ganz geläufig wäre, läßt er sich da und dort störende Parallelismen zuschulden kommen. Erblickt man heute in unmittelbarer Nachbarschaft das einige Jahrzehnte später gemalte jüngste Gericht, so glaubt man der Künstler habe nur den 1512 abgebrochenen Faden wieder aufgenommen (Abb. 269).

Bei der Auswahl und in einzelnen Fällen für die Gruppierung der Propheten und Sibyllen benützte Michelangelo wahrscheinlich die oben genannte Quelle. Aber der wundervolle Rhythmus in Verteilung von Alter, Geschlecht und Haltung konnte nur Michelangelos Werk sein; die Kunst der Vergangenheit wie die Literatur vermochten ihm nicht mehr als vereinzelte Anregungen zu geben. Von den sieben Propheten versetzt er je einen, den Greis Zacharias und den jugendlichen Jonas an die beiden Schmalseiten. Dann bleiben ihm fünf Propheten und fünf Sibyllen; diese verteilt er so, daß auf die Südseite drei Propheten und zwei Sibyllen, auf die Nordseite drei Sibyllen und zwei Propheten entfallen. Auf der Südseite wiegt das Alter vor; die erythräische Sibylle ist die einzig jugendliche der ganzen Reihe. Umgekehrt repräsentiert auf der Nordseite die Cumaea allein das Greisenalter; jugendliche Propheten und Sibyllen scharen sich um sie. Die Mitte jeder Reihe bezeichnet eine Greisengestalt: Ezechiel (Südreihe) und Cumaea (Nordreihe). Auf



270. Michelangelo, Delfica. Rom, Sixtina.
Phot. Anderson.

der Südseite prägt sich nun ein ganz klarer Rhythmus in der Haltung aus. Ezechiel wendet sich heftig aus der Vorderansicht ins Profil. Die ihm benachbarten Sibyllen sind nun ruhige Profilgestalten (Erythraea und Persica), während sich die die Reihe abschließenden Propheten durchaus in Vorderansicht halten (der erregte Joel und der ganz in sich versunkene Jeremia). Ein so durchsichtiger Rhythmus herrscht auf der Nordseite nicht, da sämtliche Figuren fast gleichmäßig Drehungen und Überschneidungen zeigen. Hier waltet neben der Steigerung des Stils (s. o.) mehr das Prinzip der Teilung. An der Ostseite beginnt die Inspiration (Delphica und Jesaja); mit der Cumaeïchen Sibylle hebt das Forschen in den Büchern an, das durch drei Figuren immer wieder abgewandelt wird. Rein kompositionell betrachtet übt Michelangelo an dieser Reihe vorwiegend das Problem des Kontraposts. Den beiden ersten östlichen Paaren gibt er irgendwie dieselbe Richtung. In der Mitte setzen die Gegensätze ein, indem nun die drei noch folgenden Figuren der Südseite nach Osten, die der Nordseite nach Westen gerichtet sind. Beide Reihen folgen jetzt der Richtung ihrer rechten Hand.

Zacharias (Sacharja) verkörpert das einfachste Motiv seines Berufs, nämlich das Nachschlagen einer Prophezeiung. Der Oberkörper in reiner Profilansicht, die Lage der unteren Extremitäten nähert sich der Vorderansicht, die Knie bilden die markantesten Binnenformen eines streng umschlossenen Bezirks, der sich, ein Mantelende ausgenommen, vollständig innerhalb des vom Thron abgegrenzten Raumes hält; aber die Lage der Glieder unter dem Mantel ist unklar. Bezeichnenderweise webt noch viel freier Raum um den Propheten und seine beiden ruhig wartenden Putten.

Nordreihe. Die delphische Sibylle erlebt im Moment, in welchem sie ihre Schriftrolle aufnehmen wollte, eine Vision. Der Arm bleibt frei in der Horizontallage, der Kopf verharrt in seiner Rükwärtsdrehung, der Mund öffnet sich leicht, die großen Augen strahlen in seherischem Wahnsinn. In dieser Figur, wie bei den anderen der Südseite, entwickelt Michelangelo das Kontrastproblem (s. o.); die Haltung besteht aus einer Summe von Richtungen und Gegenrichtungen, von Vor und Zurück, Face und Profil mit ihren Übergängen. Trotz der energisch angetönten Linksrichtung rettet Michelangelo die Fronthaltung durch Drehung des Kopfs und gleichmäßige Verteilung der Massen. Man beachte den Gegensatz zwischen dem offenen Umriß links und der wuchtigen einheitlichen Kurve rechts (Abb. 270).

Jesajas. Durch eine Vision wird der Prophet aus völliger Versunkenheit geweckt und gezwungen, seine Gedanken auf die Außenwelt einzustellen. Seine Brauen ziehen sich zusammen, eine tiefe Falte gräbt sich oberhalb der Nase in diesen Wulst; so drückt sich, nach Thodes Ausdruck, nervöse Feinheit und träumerische Versenkungsfähigkeit aus. Wie schmerzlich wird es ihm, die Welt, in der seine Gedanken leben, auf höheres Geheiß plötzlich zu verlassen. Michelangelo hat mehr plastische Werte aus der Figur gelöst, als z. B. beim Joel (der Delfica gegenüber). Die Körperformen werden stärker, und der geblähte Mantel überschneidet an zwei Stellen die Thronarchitektur. Folgendes mag an dieser Figur hervorgehoben werden: ein Putto zeigt dem Propheten, wo die Stimme ertönte, die ihn weckte; das Kind wird zum Vollstrecker des höheren Willens. Sein Gegenstück ist die linke Hand des Propheten, auf der noch soeben die Stirne geruht hatte. Der Putto im Licht, die Hand im Schatten. Über des Propheten rechter Schulter hält eine Agraffe den Mantel zusammen; jäh weichen seine Säume auseinander um dem rechten Arm Platz zu machen, der die entscheidende Gegenrichtung gegen den Kopf und den Putto auszuführen hat und darin nur vom rechten Bein unterstützt wird. Man beachte auch, wie der aufgestützte linke



271. Michelangelo, Libyca. Rom, Sixtina. (Nach Steinmann.)

Arm erst vertikal ansteigt als Gegensatz zum rechten Unterarm, dann aber die Parallelrichtung zum rechten Oberarm sucht, sodaß die Hand noch die frühere Ruhelage des Kopfs andeutet.

Die uralte cumäische Sibylle geht mit den Riesenformen ihres Leibes hoch über menschliches Maß hinaus. Sie hat ihren Folianten gepackt, die Seiten aufgeschlagen und vergewissert sich über eine Stelle, indem sie deren Wortlaut murmelnd nachspricht. Auf beiden Seiten lädt der Umriß stark über die Throngrenzen aus; aber das plastische Schwergewicht liegt auf der linken Bildhälfte; beide Putten sind dahin versetzt. Das nach rechts hinübergedrängte eine Bein soll die Gegenrichtung gegen Arme und Oberkörper vollziehen; Michelangelo baut die Figur im wesentlichen auf Richtungskontraste auf, verlegt aber schon das Schwergewicht nach einer Seite.

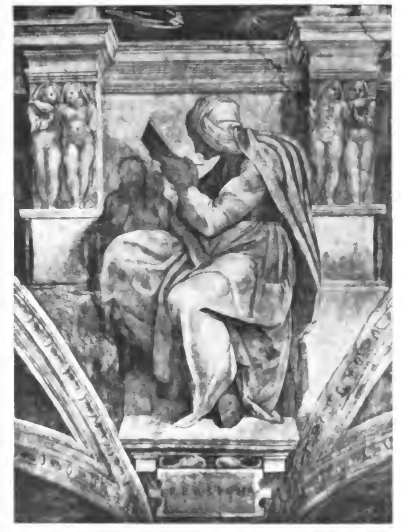
Daniel schreibt aus seinem Folianten, der die Gesamtprophezeiung enthält, eine Stelle auf seine Rolle ab. Die ganze Gestalt drängt aus der Nische heraus, drückt das Fußbrett tiefer in den Zwickel hinab und berührt mit seinem Scheitel das obere Gesimse. Der Oberkörper folgt mit starker Vorwärtsbeugung der schreibenden rechten Hand; weit greift der linke verkürzte Arm nach vorn, um auf dem Rand des Folianten zu ruhen, den ein Putto, zwischen die auseinandergespreizten unteren Extremitäten gefaßt, stützt. War die Cumaea noch in Hochrelief entwickelt, so vertritt Daniel eine durchaus freiplastische Auffassung.

Die libysche Sibylle dreht sich auf ihrem Sitz und legt das Buch zurück, um dann die Prophezeiung zu beginnen. In etwas gekünstelter Stellung kombiniert Michelangelo Profil und Kopf von unteren Extremitäten mit Rückenface; er sparte dieses Problem für die halb entblößte Bewohnerin Afrikas auf. Wenn sich bei einzelnen Gestalten spröde Gewandteile mit Dissonanzen der Linienführung geltend machen, so ist dies an dieser Figur in besonders hohem Maße der Fall; wie die Drehung des Körpers, so wirkt auch der Parallelismus zwischen Körper und linkem Unterschenkel störend (Abb. 271).

Südreihe. Beim Propheten Joel stellte Michelangelo die innere Erregung, das Auffahren aus der ruhigen Haltung und rasche Überlesen einer Stelle vor Beginn der Prophezeiung dar. Die Frontalhaltung mußte durch Seitwärtsneigen, leichte Drehung des Kopfs, Zurücksetzen des einen Fußes und ungleiche Inanspruchnahme der Arme für die Silhouette variiert werden. Wie beim Zacharias die Profilstellung durch großartigen Kurvenschwung belebt wird, so gliedert der Künstler das Aufragen der Joelfigur durch wiederholte aber noch etwas brüchige Horizontalen. Auf den kahlen, langbärtigen, ruhigen Greisenkopf des Zacharias läßt er den bartlosen, feurigen Gelehrten-

kopf mit flammenartig loderndem Haar folgen. Mußten dort die Putten dem emporgehaltenen Buch die Wage halten, so veranlaßte die Frontstellung Joels die symmetrische Verteilung beider Kinder, denen sich auch seine Lebhaftigkeit mitteilt.

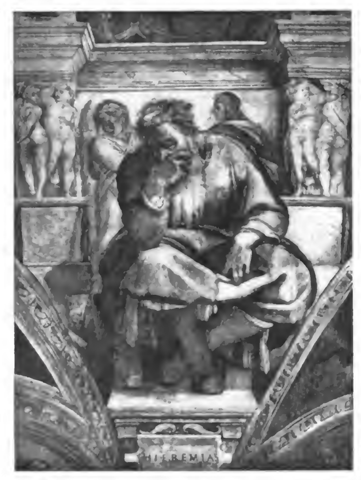
In der Erythraea hat Michelangelo die Profilfigur gegenüber der ersten Lösung im Zacharias bereichert, indem die Tiefenrichtung im ausgestreckten, das Buch umblätternden linken Arm mehr zur Geltung kommt, der Oberkörper etwas in Vorderansicht gedreht erscheint und das Überschlagen des Knies eine reichere Faltenmelodie erzeugt. Ähnlich wie bei der delphischen Sibylle steht der geschlossene dem offenen Umriß gegenüber. Der eine Putto entzündet die Ampel; so kommt der beleuchtete Kopf der Sibylle zwischen einen Kern- und einen Schlagschatten zu stehen (Abb. 282).



272. Michelangelo, Cumaea. Rom, Sixtina. (Nach Steinmann).

Im leidenschaftlich erregten Ezechiel vereinigte der Künstler Front und Profil im stärksten Gegensatz. Aufspringen will der Prophet und sein Antlitz gegen Israel richten, prophezeien und strafen; aber eine furchtbare Vision, wohl diejenige von der Auferstehung des Fleisches, spannt seine Züge. Auf gespreizten Beinen beugt sich sein Oberkörper zur Seite, die ausgestreckte rechte Hand ist erstarrt, mechanisch umklammert die linke die Schriftrolle. Auf die gewaltige Körperdiagonale, die von links nach rechts unten abstürzt, folgt wie ein Katarakt im Felsbett der Sturz des Mantelstücks; ihr ordnet sich die Gegendiagonale, dreimal angetönt, willig unter. Der eine Putto, der wieder die Richtung der Vision weist, vollzieht die Richtungsgegensätze mit feinen Ausgleichen.

Der persischen Sibylle beließ Michelangelo den traditionellen weißen Schleier, verwandelte ihn aber in einen auch den Kopf einhüllenden Mantel. Die lesende, den einen Fuß höher setzende Greisinnengestalt in Profil nimmt also das schon im Zacharias gelöste Problem wieder auf, aber Michelangelo intensiviert jede Linie und jede Form, sodaß auch die bucklige kurzsichtige Greisin mit ihrem eingefallenen Mund zum Riesenweib wird. Dadurch daß die Hände das Buch näher zum Gesicht führen, gewinnt die Figur an Massigkeit; indem das dem Beschauer fernere rechte Bein höher genommen ist, wirkt das Sitzen klarer und eindrücklicher, und nicht allein durch ihre Formen, sondern durch die breit hingesetzten Lichter erscheint die Plastizität der Glieder verstärkt. Dabei ist auch zu beachten, wie Michelangelo die Plastizität durch das Einwärtsdrehen des Oberkörpers und das Herausdrehen des Knies erzielt. Überhaupt komponiert Michelangelo diese Figur in weitgehendem Maße nach Licht und Schatten. Brust, Gesicht, Hände, Bucheinband sowie die Putten verharren im Dunkeln. Mit hellen Lichtern holt der Maler den Hinterkopf, den linken Arm, das linke Bein und rechte Knie hervor und ebenso die geöffneten Seiten des Buches als Quelle der Erleuchtung (Abb. 272).



273. Michelangelo, Jeremia. Rom, Sixtina. (Nach Steinmann.)

Von jeher galt Jeremia als die ergreifendste und großartigste Figur des ganzen Zyklus. Eine Frontfigur wie am Anfang der Reihe, aber statt des Expansiven und Explosiven der Joelfigur das ganz in sich Gekehrte. Ein ungeheuerer Körperblock verschließt ein übermenschliches Maß von Leid, das ihn niederbeugt. Die aufgestützte Hand verriegelt den Mund; kein Seufzer, keine Klage darf ihm entfliehen, ob darum auch der lebendige Körper zu Stein erstarre. Und wie sich eine Hand nur mühsam aufrichtete, um das schmerzdurchfurchte tränenlose Antlitz zu stützen und den Mund zu verschließen, so sinkt die andere untätig in den Schoß; auch zu Trägern völliger Apathie bestimmt Michelangelo die Hände. Bei Joel bildete die Schrägrichtung den Ausdruck von Willenskraft; hier bedeutet sie den Zustand der Willenlosigkeit; alle körperliche Kraft ist von Schmerz niedergeworfen. Die herkulischen Formen umschließen nur unsägliches Leid. Bei Joel war der ganze Körper sprungbereite Elastizität; Jeremia braucht starke Formen als Träger des lastenden, vornüber sinkenden Oberkörpers. Aber Michelangelo läßt beide Beine ins Dunkel zurückweichen; in grellem Licht hebt er das breit hingelagerte Gebirge des über die Knie gebreiteten Mantels hervor, das Symbol passiver, unausgelöster und ungenützter Kraft. An die Stelle der Genien sind zwei erwachsene klagende Frauen getreten; sie dürfen den Schmerz ausweinen, den der Heros verschließen muß und den Kinder nicht zu verstehen vermöchten. Die in der beiseite gelegten Schriftrolle hebräisch bezeichneten Verse der Klagelieder geben die Deutung: Jerusalem, die Witwe und Rahel, die ihre Kinder beweint. (Abb. 273)

Über dem Hochaltar faßt Jonas die gewaltigen Formen der südlichen und die gewaltsamen Bewegungen der nördlichen Figurenreihe zusammen. In der Nische findet er keinen Platz mehr; er bewegt sich außerhalb ihrer Umgrenzung. Und was bedeuten dieses trotzige Zurückwerfen des Oberkörpers, der herausfordernde Ausdruck und die hadernde Gebärde der Hand? Warum das Erschrecken der Genien? Trotzdem Michelangelo in dem reichlich vorhandenen Nischenraum auch den Walfisch anbringt, stellt er nicht wie ältere Maler die Rettung des Propheten aus dessen Bauch dar, sondern seinen Streit mit Gott wegen der Erhaltung Ninivehs. Warum aber die unwürdige, menschlich-allzumenschliche Seite des Prophetenamts über dem Altar? Michelangelos Entwicklung drängte notwendigerweise auf die Lösung mit dem Höchstmaß von Bewegung. Für ihn war das Ausgespienwerden durch den Walfisch zu anekdotisch und zufällig; er konnte die Auffassung eines Propheten nur aus den verschiedenen Seiten seines Amts entwickeln. Ohne Rücksicht auf mögliche Einwände entfaltete er somit das stärkste Bewegungsproblem aus der Auflehnung des Menschen gegen die Härte des prophetischen Amtes und schloß damit seinen Zyklus auf das Nachdrücklichste ab.

Die schon anfangs festgestellte Steigerung der Ausdrucksweise läßt sich, mehr oder minder stark, auch an anderen Figuren und Gruppen nachweisen. Die seitlichen Einfassungen der Thronnische tragen als einzigen Schmuck die in Steinfarbe gemalten Puttenpaare als Reliefverzierung der Fronten. Zu Anfang stehen die Partner ruhig nebeneinander, dann fungieren sie pflichtgemäß als Träger des Gesimses; bald treten sie dichter zusammen und verschlingen ihre Arme, die Facestellung verlangt eine bewegte Körperlinie, und die Umrisse suchen schon



274. Michelangelo, Ignudo. Rom, Sixtina.
(Nach Steinmann.)



275. Michelangelo, Ignudo. Rom, Sixtina.
(Nach Steinmann.)

die Grenze des Steinblocks. Kopfdrehungen, Schrägrichtung und tanzende Bewegungen sind der nächste Schritt. Sodann erscheint bei ruhigen wie bei bewegten Putten die Rückenansicht, die engere Verschlingung der Arme, der Wechsel von Brust- und Rückenface mit Drehungen, bis der fröhliche Tanz die Körper dicht ineinanderschlingt und reiche Übergänge von Frontansicht zum Profil offenbart.

Die Durchgestaltung des Problems der in zehn Paare oder fünf Quartette gruppierten zwanzig nackten Jünglingen über den Thronen und zu Seiten der erzählenden Bilder darf eine gemalte Symphonie genannt werden, wobei natürlich die Steigerung zum Fortissimo das Maßgebende bleibt. Auf ihren würfelförmigen, wenig verzierten Steinsitzen haben diese Ignudi — der vollständige Gegensatz zu den für das Juliusgrab geplanten Sklaven — mächtige Eichengirlanden zu tragen oder die Bänder zu halten, an welchen das ihrer Obhut übergebene Kreismedaillon mit der in Bronzefarbe gemalten biblischen Geschichte befestigt ist. Bald sind beide Funktionen vereinigt, bald wiegt die eine oder andere vor oder dann ist eine ganz ausgeschaltet. Nicht nur werden im Verlauf der Arbeit die Bewegungen immer stärker, sondern die Figuren unterscheiden sich immer schärfer voneinander. In strenger Symmetrie — Rückenhalbface und Front mit überschneidenden Armen — vollziehen im ersten Quartett die beiden Paare ruhig und gelassen ihre Aufgabe. Dann belebt der Künstler im zweiten Quartett die Symmetrie innerhalb der divergierenden Körperhaltung und gibt dem nördlichen Paar den Nachdruck; es möchte vom Sitze aufspringen, während das südliche Paar in belebter Ruhe verharrt. Im dritten Quartett führt der Maler die leichten Unterschiede an je zwei konvergierenden Körperpaaren durch, wobei wiederum das südliche Paar mehr Lebendigkeit entwickelt als das nördliche. Im vierten Quartett kennt er nur noch Symmetrie im Großen; die Divergenzen des Südpaars belebt er durch Rückenface mit Ausbreitung der Arme und Brustface mit Überschneidungen. In der Konvergenz des Nordpaars erprobt er den Gegensatz zwischen offener Silhouette des Jauchzenden und der geschlossenen des Kauernden. Und diese Gegensätze sind es nebst vollplastischer Wirkung, die das fünfte und letzte Quartett bestimmen; bei leichter Konvergenz stellt das Nordpaar die stärksten Gegensätze zwischen offener und geschlossener Silhouette, freier und gehemmter Bewegung dar. Aber das herrliche Finale ertönt auf der Südseite, wo Michelangelo anscheinend Ideal und Wirklichkeit in Gegensatz bringt: die Ruhe des thronenden jugendlichen Olympiers, der so gelassen seine Profil- und Faceansichten in einer vom Licht unterstützten Vollplastik-Wirkung entfaltet, und sein Partner, eine unter der Last der Girlande ringende Facegestalt, die mühsam einen bequemen Sitz sucht und bei der das Licht nur einzelne Körperteilen herausreißt. (Abb. 274, 275.)

In den breit umrahmten Stichkappen seufzen Vorfahren Christi im Elend der Erdenwanderung und unter



276 Michelangelo, Vorfahren Christi. Rom, Sixtina. (Nach Steinmann.)

dem Fluch der Erbsünde. In dumpfer Resignation harren sie des Erlösers. Michelangelo löst das Thema durch Gruppierung von 2—4 auf der Erde sitzenden Erwachsenen mit Kindern. An der südlichen Reihe versucht er sich in immer neuen Gruppenbildungen mit genrehaften Motiven, bei denen namentlich das Kind seine Rolle spielt. In der Nordseite beherrscht jeweilen eine einzige große Figur, sitzend oder liegend, das Feld (Abb. 277).

Die Spitze jedes Stichkappendreiecks flankieren, in Erinnerung an die geplanten Bronzezutaten zum Juliusgrab, je zwei Dreiecksfelder mit in Bronzefarben gemalten Relieffiguren. Sogar in diesen nebensächlichsten Gestalten verzichtet der Künstler anscheinend nicht auf die Steigerung.



277. Michelangelo, Vorfahren Christi. Rom, Sixtina. Phot. Anderson.

Bei den vierzehn (ursprünglich sechzehn) halbkreisförmigen Lünetten ließen ihm die einschneidende Rundung der Fenster und die darüber aufgerichtete Tafel mit Namen nur je zwei Ringquadranten zur Bemalung. Auch in diesen stellt er Vorfahren Christi dar als je zwei Gruppen von ungleicher Figurenzahl. Die Form des Bildfeldes führte zur Anbringung wirklicher Sitze für diese Gestalten. Aufmerksamer Betrachtung kann es nicht entgehen, daß auch diese Gruppe in ihrem Wechsel der Anzahl der gegenseitigen Beziehungen in der Stimmung demselben Entwicklungsgesetz unterliegen wie die übrigen Szenen und Figuren: jede der beiden Reihen schließt im Westen mit Betonung markanter Gegensätze in der Haltung oder Beschäftigung ab. Ausführlicher als in den Stichkappen schildert Michelangelo das Familienleben; aber er zeigt es uns meist in einem düsteren Licht, und der hartherzige, finstere, gefürchtete Vater ist fast typisch geworden. Sollten nicht aus des Künstlers Unterbewußtsein Erinnerungen an sein eigenes Leben unter Vater und Brüdern aufgestiegen sein? Mochte der Künstler in noch so viel Briefen seine Liebe und Anhänglichkeit beteuern und solche hundertfach durch die Tat beweisen, einmal hat sich das durch Unverstand und Herzlosigkeit des Vaters aufs tiefste verletzte Gemüt gerächt — in der edeln aber auch ehernen Sprache der Kunst (Abb. 276).

Das jüngste Gericht, das als Riesenfresko die Altarwand der sixtinischen Kapelle schmückt, leitet Michelangelos letzte künstlerische Phase ein. Es wird öfters zu zeigen sein, wie diese Werke

stilistisch mit den Medicigräbern und der Siegergruppe (Bargello) zusammenhängen.



278. Michelangelo, Jüngstes Gericht (Detail).

Entstehung, Schicksale und Quellen. Durch ein Breve vom 1. September 1535 nahm Paul III. den Künstler unter seine Familiaren auf und ernannte ihn zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des apostolischen Palastes und sicherte ihm für die Ausführung des schon von seinem Vorgänger, Klemens VII. in Auftrag gegebenen jüngsten Gerichtes auf Lebenszeit eine Rente von 1200 Dukaten zu, und in einem anderen Breve vom 16. November 1536 befreite er ihn von jeglicher Verpflichtung gegenüber den Rovere-Erben. Am 16. September 1535 wurde die nötige Summe für das Gerüst ausbezahlt; aber erst im April 1536 waren die umfassenden Vorarbeiten vollendet (Beseitigung der Gemälde Peruginos und zweier eigner Lünetten, dazu Anbringung einer 15 cm überhängenden Wand, um das Haftenbleiben von Staub und Schmutz an der Oberfläche des Gemäldes zu verhindern). Der Umstand, daß Sebastiano del Piombo, der langjährige Vertraute Michelangelos, diese Wand für Ölmalerei herrichten ließ, entfachte den Zorn des Meisters und führte zum Bruch; der Künstler führte das gewaltige Werk nur mit Hilfe eines bescheidenen Farbenreibers durch. Am 15. Dezember 1540 war der obere Teil vollendet, im Herbst 1541 das Ganze; am 31. Oktober wurde es enthüllt. Der Begeisterung, welche das Werk damals entfachte, folgten die Angriffe und Akte der Zerstörung von Seiten der gegenreformatorischen Zeloten. Unter Paul IV. und Gregor XIII. drohte die Gefahr gänzlicher Vernichtung; die Übermalung der Nuditäten und Tuchfetzen durch Daniele da Volterra und Girolamo da Fano war nicht abzuwenden; im 18. Jhh. mußte Stefano Pozzi diese Arbeit vollenden. Die Kopie des Marcello Venusti (1549; Museum von Neapel), wahrscheinlich unter Michelangelos persönlicher Leitung angefertigt, gibt das Werk und hauptsächlich die Farben im ursprünglichen Zustand wieder; sie beweist auch, daß das Fresko im untersten Teil verkürzt wurde, und zeigt den ursprünglichen Zustand der Heiligen Blasius und Katharina, an welchen Daniele da Volterra willkürliche Veränderungen vornahm. Außerdem sind die Kopie des Robert le Voyer (1570; heute in Montpellier) und die Zeichnungen des Battista Franco zu erwähnen. Restaurierungen erfuhr das Fresko 1625 und 1712. Wie die Deckenfresken zeigte auch das jüngste Gericht Risse und wurde gleichzeitig mit jenen (1903 — 1905) unter Leitung von L. Seitz restauriert.

Hat sich Michelangelo als Gesamtanlage des Freskos nur ganz im allgemeinen an die Überlieferung gehalten, und entschlug er sich anscheinend jeder theologischen Beihilfe, so schöpfte er um so intensiver aus dem Werk eines anderen Geisteshelden, aus der göttlichen Komödie Dantes; kein anderer Künstler hat, solange dieses Werk Anregung zu bildlicher Gestaltung gegeben hat, die erschütternde Wucht von Dantes Höllenphantasien erreicht; im Fresko des jüngsten Gerichts finden sich die beiden großen Einsamen. Nicht zu übersehen ist dabei die Tatsache, daß Michelangelo zu seiner Zeit als erster Dante-Kenner gepriesen wurde (Pier Francesco Giambullari, Benedetto Varchi). Aus der göttlichen Komödie empfing Michelangelo die Anregung zum Racheschrei der Märtyrer, zum Gleichnis der weißen Rose, zu Adam und Petrus als Führer der Erwählten des alten und neuen Bundes, zu den Hebräerfrauen und zum Bildnis Beatrices. Ob Dantes reichlich vorhandenen antiken Vorstellungen auch die ungewohnte antikisierende Auffassung Christi verursachten? Zu den direktesten Beziehungen, welche der Künstler mit dem Dichter knüpfte, gehört die Darstellung der sieben Hauptsünden durch Nikolaus III., das Liebespaar Paolo und Francesca u. s. f. Auch Charon und Minos, sowie einzelne Gestalten unter den Emporschwebenden, der Kampf um eine Seele, gehen auf Dantes Schöpfung zurück. Für die Auferstehung der Toten gab, wenn Michelangelo diese ergiebige Quelle nicht schon von sich aus kannte, der Dichter der göttlichen Komödie den Hinweis auf Ezechiel. Aber alle diese wertvollen Anregungen, die Michelangelo von Dante empfing, waren nur Mittel zum Zweck, nur dramatische Faktoren in der bildnerischen Auffassung der erschütternden Weltuntergangssequenz „Dies irae"; nicht ihren Wortlaut, sondern ihren Ideen- und mehr noch ihren Stimmungsinhalt hat Michelangelo im Gerichtsbild verewigt.



279. Michelangelo, Jüngstes Gericht (Teil). Rom, Sixtina. Phot. Anderson.

In den wesentlichen Zügen des Aufbaues folgt Michelangelo noch dem alten, überlieferten Schema: in der Mitte der Weltenrichter mit zürnend abweisender Gebärde, neben ihm Maria, zu beiden Seiten die himmlischen Heerscharen, über ihm Engel mit den Passionswerkzeugen, unter ihm der Aufstieg der Seligen und der Sturz der Verdammten, im untersten Streifen auf Erden die Auferstehung der Toten und die Höllenfahrt. Neu ist (oder war) die Nacktheit der Leiber, die Signorelli nur bei den Auferstehenden, Auserwählten und Verdammten anzubringen gewagt hatte und die bei strengen Vertretern der „Gegenreformation" so starken Anstoß erregte. Neu ist ferner die vollständig räumliche Absicht der Anordnung. Das Gericht soll sich anscheinend im unendlichen Luftraum abspielen. Außer der öden Erde, dem Höllenstrom und den Wolkenballen gibt Michelangelo keine Andeutung der Szenerie.

Das Raumproblem. Hinter Christus und Maria läßt er die Schar der Patriarchen (links) und der Apostel (rechts) in geschlossenen Gruppen mit abnehmendem Größenmaßstab zurückweichen und erst weit hinten sich treffen. Energisch wird das Auge durch die die Gruppen einfassenden Kurven in die Tiefe gezogen. Vorn schließt sich die innere Umkreisung in zwei Märtyrerfiguren zusammen, die gleichsam zu Füßen des Herrn postiert sind. Parallel dieser inneren Gruppen malt Michelangelo gleichsam als äußere Umkreisung links die Sybillen, Hebräerfrauen und heiligen Jungfrauen, rechts die Propheten und Bekenner, letzteren ist, zur Aufhebung der strengsten Symmetrie, eine Gruppe Märtyrer vorgelagert. In den beiden Lünetten wogt eine Welle wälzender Leiber das Kreuz bezw. die Säule. Hatten die Hauptgruppen das Raumerlebnis durch ihre Geschlossenheit und Ausdehnung erzeugt, so beruht es in den Lünetten auf der Mannigfaltigkeit der gewaltsamen Bewegung, im Stoßen, Hängen, Drehen, Kriechen, Klettern, Bücken und Schwimmen. Michelangelos Plastizitäts- und Bewegungsdrang ist entfesselt, aber er dient doch einer kompositionellen Einheit; die Bewegungen ergänzen sich. Mit lauter lockeren Gruppen, ja zuweilen auch mit Einzelfiguren erreicht der Künstler auch in der unteren Hälfte die Raum-



280. Michelangelo, Jüngstes Gericht (Teil).



281. Michelangelo, Ezechiel. Rom, Sixtina.
Phot. Anderson.

wirkung. In der Mitte schwebt blockartig die Wolke mit den posaunenden und die Bücher haltenden Engeln. Über den durch Engel geförderten Aufstieg und den mit Hilfe von Engeln (oder Heiligen) und Teufeln vollzogenen Absturz sei nur im allgemeinen gesagt, daß Michelangelo diese Gruppe aus kühnen Einzelstellungen zusammensetzt; als schwere Last werden Auserwählte heraufgezogen, mit wüster Schlägerei andere kopfüber gestürzt; hier sausen Leiber selbständig empor, dort üben andere sich in Sturzstellungen, gleichviel ob sie dem Beschauer ihr Hinterteil zukehren. Lücken werden durch ganz kleine Figürchen ausgefüllt.

Mühsam vollzieht sich das Hervorkriechen aus der Erde; mit der alten Naivität wird geschildert, wie Engel die Leiber emporreißen und mit Teufeln um sie kämpfen. Überzeugender gestaltete sich die Höllenfahrt: Charon schlägt mit dem Ruder jeglichen der zögert; Teufel reißen die vom Schrecken Erstarrten oder Verzweifelnden an sich.

Einzelgestaltung. Herkulische Leiber mit wuchtigen breiten Schultern, herausgehämmerten hell beleuchteten Muskelhügeln, geschwellte Umrisse, solches braucht jetzt der Künstler. Dazu malt er Köpfe, deren Stirne nicht mehr gefurcht, sondern eingeknickt ist; die Nase und die breiten Lippen schieben sich vor, tiefe Schatten lagern um die Augenhöhle, aus der der Augapfel herausblitzt. Zu steinernen Massen wächst bei einzelnen Figuren das Haar zusammen. Sehr viele aber zeigen die schon von den Skulpturen der Medicigräber her bekannten allgemeinen, klassischen Züge, mit ihrer kalten Korrektheit, so vor allem Christus und Maria. Diese Gleichgültigkeit im Ausdruck bei heftiger Bewegung und tragischer Situation hat ein weiteres plastisches Gegenstück in der Siegergruppe im Bargello.

Diese ultima maniera Michelangelos erreichte dann in den beiden Fresken der Cappella Paolina im Vatikan (1542 — 1550) ihren Höhepunkt. Beim einen Fresko (Kreuzigung Petri) reißt das in Aufrichtung begriffene Kreuz ein Loch in die ganze Komposition, beim zweiten (Bekehrung

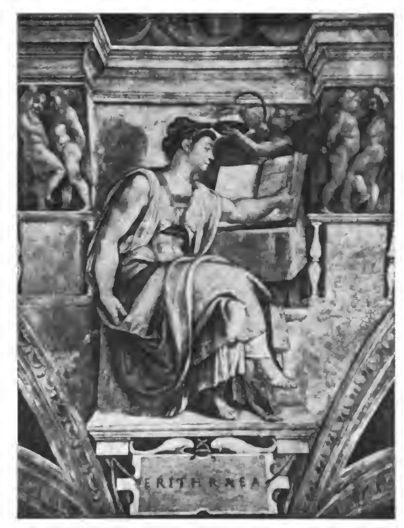
Pauli) geschieht dies durch das erschreckte in die Tiefe galoppierende Pferd; untätige Zuschauer dort, planlos und wirr umherfahrende hier. Die über der Bekehrung Pauli gemalten himmlischen Heerscharen sind nur ein zusammenhangloses Repertoire der gewagtesten Stellungen und Verdrehungen.

Diese Alterswerke mahnen eindringlich daran, daß Michelangelo Plastiker war, und in dieser Kunst sein Bestes gab (Vergl. Brinckmann, Barockskulptur). Den Raum, den er an den Deckenfresken der Sixtina dem beseelten Vorgang untergeordnet hatte, den suchte er nun gewaltsam wieder zu erobern. Aber während ihm die organisch aus der Kapellenarchitektur erwachsene räumliche Grabmalskomposition vortrefflich gelang, vermochte er den illusionären Raum nicht mit dem nötigen dröhnenden Bewegungssturm zu erfüllen. Er blieb Meister im greifbaren Zusammenhang der Raumfaktoren (Medicikapelle, Kapitolsplatz, St. Peter), er versagte jedoch, sobald die Einzelfigur ihr Recht zugunsten der Gesamtheit aufgeben, sobald die höhern Probleme malerischer Illusion einsetzen sollten. Correggio war darin glücklicher als er gewesen; aber erst Rubens löste das Problem, mit dem Buonarotti an der Altarwand der Sixtina umsonst gerungen.

V. Rückblick und Ausblick.

In rund 200 Jahre läßt sich die Entwicklung der mittelitalienischen Malerei der Renaissance unter Einschluß des Vorspiels und unter Berücksichtigung der ganzen Tätigkeit Michelangelos einspannen. In diesem Zeitraum vollziehen sich die Lösungen vom gotischen Idealismus, die Durchführung der rein diesseitigen Kunstanschauung und die Aufstellung eines neuen durchaus diesseitig gerichteten Idealismus. Hatte schon der gotische Idealismus gegenüber dem frühen Mittelalter dem Irdischen Einlaß gewährt, so ist für die Gotik in Italien insbesondere das Nachwirken der Antike, nicht als äußere Nachahmung, sondern als Vererbung, namhaft zu machen. Auch muß immer wieder hervorgehoben werden, daß die byzantinische Kunst als Ganzes der italienischen Kunst als breite Grundlage diente, anders als im Norden, wo sie nur von Zeit zu Zeit da und dort mehr oder minder stark einschlug.

Trotz des heute so scharf betonten Gegensatzes zwischen Norden und Süden sei hier zunächst Gewicht auf die enge Verwandtschaft der künstlerischen Ziele gelegt, die seit etwa 1350 diesseits und jenseits der Alpen die Künstler bewegten: Optische Eroberung und dann geometrische Konstruktion des Raums, Plastizität und mannigfaltige Charakteristik und Beseelung der Gestalten, Individualisierung der Umgebung, Beobachtung feinster Nuancen in der Farbigkeit usf. In vielen Punkten scheinen die Lösungen hüben und drüben geradezu identisch zu sein. Und dennoch führte der klassische Einschlag jenseits der Alpen zur Bezeichnung: Frührenaissance, bestärkt durch den Stil der auf den Bildern dargestellten Baulichkeiten. Diesseits der Alpen forderten dagegen die nordische, d. h. gefühlsmäßig malerische Grundlage und die enge Beziehung des Tafelbildes zu gotischen Altargehäusen und Kirchenräumen und die Darstellung gotischer Bauten auf den Gemälden den Namen „Spätgotik“. Daß im ganzen Verlauf der Entwicklung und im Erhaltungszustand seiner Werke wie auch im Reichtum an Kunstarten der Süden glücklicher war als der Norden, bedarf hier keiner Erörterung; nur daran sei erinnert, wie das künstlerische Schaffen von wissenschaftlicher Arbeit und theoretischen Untersuchungen begleitet war. Deutlich ließen sich das allmähliche Abklingen der Gotik, die energische Wendung sowie das entschlossene Aufgreifen und Durchführen einzelner Aufgaben darlegen und klar die Unterschiede einzelner Gruppen bestimmen. Die Gunst der großen Wandbilder, die seit dem Aufkommen der Gotik dem Norden versagt war, griff entscheidend in die Entwicklung der Malerei ein; im Wandbild erprobten sich die kühnsten Versuche der Raumeroberung und Figurenplastizität; im Wandbild aber besannen sich die Meister immer wieder auf die Grundforderungen der Wandmalerei; das Wandbild war Träger der ersten Versuche in Freilichtmalerei, das Wandbild allein war Vorraussetzung für die kühne Illusionmalerei, das Wandbild brachte mit fast unbegrenztem Maßstab die schlagendsten Effekte von Plastizität, Verkürzung und dekorativen Farben- und Figurenaufbau. Im Wandbild sprachen Vereinfachung und Rhythmus am stärksten. Was die Größe der byzantinischen Malerei ausgemacht hatte, kam also auch der italienischen zugute; die Möglichkeit, in großem Maßstab zu arbeiten und die Themata in großem Format zu sehen. Alle bedeutenden mittelitalienischen Maler betätigten sich im Fresko. Dieses ging als köstlichstes Erbe der Vergangenheit an das Cinquecento über; der Barock vermittelte es wieder dem Norden. Die Großtaten der Hochrenaissanceführer sind nirgends anders als im Fresko zu suchen. Was wäre uns der Maler Michelangelo ohne die Decke der Sixtina?



282. Michelangelo, Erythraea. Rom, Sixtina. (Nach Steinmann.)

Ein großer Reichtum an Beobachtungen in der Umwelt war bis zum Ende des Quattrocento angesammelt worden; aber auch rein künstleriche Aufgaben, wie Komposition, Linie und Farbe hatten zu eigenen Richtungen geführt. Auf diesem breiten Grund schuf die Hochrenaissance ihren Diesseitsidealismus, nämlich die „anmutigsten, charaktervollsten und interessantesten“ Erscheinungen, die Leonardo forderte, dann die im Glauben verklärten Erscheinungen Fra Bartolommeos und die sinnfälligen Gestalten Sartos, die Fülle ruhigen, edeln und abgeklärten Daseins in Raffaels früheren und die sehr gemäßigte Leidenschaft in seinen späteren Fresken, die süße Anmut bei Peruzzi und Sodoma und schließlich die ihre höchste innere Erregung kaum bergende Wucht der Erscheinung bei Michelangelo. Aber wesentlicher als der Idealismus der Köpfe war für die Zukunft die Ausbildung der großen, von aller Zufälligkeit befreiten Form, der ausdrucksvollen Linien und des geschlossenen Kontraposto wie der starken Überschneidungen, dann auch die Unterordnung der Szenerie unter das Figürliche. Die mittelitalienische Hochrenaissance hat somit dem Barock die plastische Komponente im einzelnen wie im ganzen geschaffen. Die frisch zugreifende Tätigkeit des ausgehenden Trecento und die systematische Arbeit des ganzen Quattrocento führten notwendigerweise, begünstigt durch die Entwicklung des Wandbildes, zu den Lösungen der Stanzen- und Sixtinafresken. Räumliche und figürliche Plastizität sind eins geworden.

Die italienische Hochrenaissance bildet aber nicht nur für die nachfolgende italienische Kunst die Grundlage, sondern auch die nordische Malerei ist ohne sie nicht denkbar; insbesondere bildet, außer dem klassischen Altertum, Raffael das Ideal einer Unmenge von Malern. Seine Kunst wie diejenige Michelangelos war aber gerade wegen ihrer Reinheit und Abgeklärtheit durchaus persönlich; unter den Händen ihrer direkten und indirekten Schüler wurde sie zum Manierismus, d. h. einem Zwiespalt zwischen Form und Inhalt. Die äußere ideale, große, nach

bestimmten Gesetzen bewegte Form und der mächtige Gruppenaufbau, die Bedeutsamkeit der Kontraste und Überschneidungen hielten das künstlerische Schaffen im Banne, ohne daß die Meister den Bewegungs- und Formenaufwand zu begründen verstanden. So gewaltig Michelangelos Vorbild einwirkte, so gefährlich wurde es auch für die darstellenden Künste. Um ihrer selbst willen, nicht als Ausdruck eines starken Gefühlsinhaltes, drängte die Maler dem Beschauer jene Lösungen auf, und zur Gewaltsamkeit der Kontraposte und den gewagten Überschneidungen und Verkürzungen brachten sie noch oft genug eine mit Figuren vollgestopfte Bildfläche ohne durchgehende Bewegung, eine zersplitterte Umrißwirkung, anfängliche Körperdarstellung und konventionelle Farbe. Das Individuelle, das sich in naturalistischen Details oder besonderem Farbenempfinden oder in gewisser Klärung der Bildanordnung äußern mochte, duckte sich scheu vor dem übermächtigen Ideal Michelangelos. Einseitig aber zielbewußt arbeitete also dieser in Rom und Florenz tätige Manierismus an der Ausbildung der plastisch räumlichen Komponente des Barocks; aber so übertrieben die Kontraposte, so pathetisch die Gebärden, so aufdringlich die gleichsam herausgehämmerte Einzelform erscheinen mögen, so diente dies alles doch nur dazu, diesen künstlerischen Ausdrucksmitteln erhöhten Wert zu geben, sie aus der abgeklärten Ruhe der Klassik zu befreien. Aber diese Arbeit blieb eine halbe, sie krankte an Zwiespalt und blieb daher Manierismus, solange nicht eine neue entsprechende Auffassung des Themas der gesteigerten Formensprache Berechtigung gab.

In der zweiten Jahrhunderthälfte mildert sich die Schroffheit des italienischen Manierismus durch Annäherung an die bisher meist feindselig abgelehnte oberitalienische Malerei. Der Einfluß Parmigianinos, des Schülers Correggios, führte eine bedeutsame Wendung herbei. Helldunkel und Farbe heben die schroffe Einseitigkeit der räumlich plastischen Richtung auf. Aber erst die persönliche Durchdringung der Stoffe, die Beherrschung verschiedenartiger künstlerischer Richtungen, die Abkehr vom leer und schal gewordenen Idealismus und das Bekenntnis zu einem auf den Errungenschaften mittel- und oberitalienischer Malerei aufgebauten Naturalismus, die Ersetzung des antiken und michelangelischen Ideals durch ein kosmisches, die Wendung vom einseitig Plastischen zum allgemein Organischen, hauptsächlich aber die innige Verknüpfung, das Ineinanderübergehen von Diesseits und Jenseits, die Entdeckung der Wunder des Raums und des Lichts und des Gefühlsmäßigen als treibenden Faktor der Bildgestaltung, all dies erst bedeutete wieder eine neue in sich geschlossene Kunst; um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert geschah die entscheidende Befreiung des Barocks aus seinen Vorstufen und zwar im Süden wie im Norden. Italien war das Mutterland des Barocks; aber erst im Norden wurde er sich aller seiner Kräfte bewußt.

Literaturverzeichnis.

Abkürzung der wiederholt aufgeführten Zeitschriften-Titel.

A. = L'Arte. — A. sächs. G. W. = Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften philol.-histor. Klasse. — B. F. A. C. = Burlington Fines Art Club. — B. M. = The Burlington Magazine. — Boll. = Bollettino d'arte del Ministero di Pubblica Istruzione. — G. B. A. = Gazette des Beaux Arts. — J. k. S. = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. — J. preuß. K. = Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. — K. A. = Zur Kunstgeschichte des Auslandes. — It. art. = Italia artistica. — Kchr. = Kunstchronik. — M. f. K. = Monatshefte für Kunstwissenschaft. — Mus. = Das Museum. — Mitt. k. I. Fl. = Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz. — Qu. K. = Quellenschriften zur Kunstgeschichte. — Rass. = Rassegna d'arte. — Rass. bibl. = Rassegna bibliografica dell' arte itailana. — Rep. f. K. = Repertorium für Kunstwissenschaft. — Riv. = Rivista d'arte. — Riv. Abr. = Rivista Abruzzese. — Riv. March. = Rivista Marchigiana. — Sb. k. A. W. = Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Wien. — Z. chr. K. = Zeitschrift für christliche Kunst. — Z. f. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst.

Verzeichnis der mehrfach zitierten und grundlegenden Werke und Aufsätze.

Burckhardt, Der Cicerone. 1. Aufl., 1855. — Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsch von Max Jordan, Leipzig 1869—76. — Fischel, Handzeichnungen der Umbrer, Berlin 1917. — Guthmann, Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst, Leipzig 1902. — Hartlaub, Matteo da Siena und seine Zeit, K. A. Nr. 78, Straßburg 1911. — Jacobsen, Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena, ib. Nr. 105, Straßburg 1907. — Derselbe, Das Quattrocento in Siena, Straßburg 1908. — Derselbe, Umbrische Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, ib. Nr. 107, Straßburg 1914. — Kallab, Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert, J. k. S. XXI, Wien 1900, p. 1ff. — Kurth, Die Darstellung des Nackten in dem Quattrocento von Florenz, Berlin 1912. — Lanzi, Storia pittorica dell'Italia, IV, Pisa 1815. — v. Pastor, Geschichte der Päpste, II—IV, Freiburg i. Br. 1906ff. — Rothes, Anfänge und Entwicklungsgänge der altumbrischen Malerschulen, K. A. 61, Straßburg 1908. — v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, II, Frührenaissance, Sb. k. A. W., Vol. 179, Abh. 3, Wien 1915. — Schmarsow, Masaccio, Fünf Bücher kritischer Studien, Text- und Tafelband, Kassel 1900. — Steinmann, Die sixtinische Kapelle, I, München 1901, II, 1905. — Vasari, Le vite de più eccellenti pittori, scultori ed architetti (Firenze 1550, 1568). — Derselbe, in deutscher Ausgabe, ed. Gottschwesky, Straßburg 1916 ff. — Venturi, Storia dell'arte italiana, V, VII, 1, 2, 4. (Sehr ausführliche Material- und Literatursammlung.) — Voß, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, 2 Bde., Berlin 1920. — Witting, Piero della Francesca, Straßburg 1898. — Die Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich-Museums.

Einleitung

Pflugk-Hartung, Weltgeschichte IV. — Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Joseph Sauer, II. 2, Freiburg 1908. — Burckhardt, Die Kultur der italienischen Renaissance. — Derselbe, Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens, Neuausgabe 1918. — Chledowsky, Siena, Berlin 1905. — Derselbe, Rom, die Menschen der Renaissance, München 1919. — Weisbach, Trionfi, Berlin 1920. — Schiaparelli, La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XVI, Firenze 1908. — Schubring, Cassoni, Leipzig 1915. — Walser, Studien zur Weltanschauung der Renaissance, Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumkunde XIX,

1920. — Frey, Einleitung zur Ausgabe des Codice Magliabecchiano, Berlin 1892. — Warburg, Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance, J. preuß. K. XXIII, 1902, p. 247ff. — Haendcke, Der Niederländische Einfluß auf die Malerei von Toskana und Umbrien im Quattrocento von ca. 1450—1500, M. f. K. 1912, p. 404ff. — Gemäldegalerie der kgl. Museen zu Berlin, I. Schubring, Italienische Schulen des 14. Jahrhunderts. Julius Meyer, Die florentinische Schule des 15. Jahrhunderts. — Knapp, Die Kunst in Italien, Berlin, 1908. — Landsberger, Die künstlerischen Probleme der Renaissance, Halle 1922. — Schmarsow, Die Gotik in der Renaissance, Stuttgart 1921.

Kapitel I.

Supino, Il Camposanto di Pisa, Firenze 1896. — Wulff, Stilbildung der Trecentomalerei, Rep. f. K. XXVII, 1904, p. 89ff. — Sulda, Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jhhs., Straßburg 1905 (K. A. XXXII). — Schmarsow, Masaccio, Text Buch V. — Derselbe, Wer ist Gherardo Starnina? A. sächs. G. W. 29, 1912. — Kallab, Toskanische Landschaftsmalerei, J. k. S. — Sirèn, Florentinische Trecentozeichnungen, J. preuß. K. XXVII, 1906, p. 208ff. — Kern, Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jhhs. S. A. aus den Mitt. k. I. Fl., Berlin 1912. — Sirèn, Don Lorenzo Monaco, K. A. XXXIII, Straßburg 1905. — Derselbe, Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di D. L. M., A. VII 1904, p. 337ff. — Derselbe, Opere sconosciute di Lorenzo Monaco, Rass. 1909, p. 33ff. — Derselbe, A late gothik poet of line, B. M. XXIV, 1914, p. 323ff. — Salmi, Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno. Boll. XIII. 1919. — Abbildungen, hauptsächlich von Nellis Fresken in der Kapelle in Foligno. It. art. Nr. 35. — Salimbeni: Rass. bibl. VIII. 1905, p. 10—12. — Boll. IX. 1915, p. 336ff., wo noch weitere Werke aufgeführt sind.

Kapitel II.

Colasanti, A. Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino. Boll. IV. 1910, p. 409ff.

Guthmann, Un nuovo dipinto di Gentile da Fabriano A. IX, 1906, p. 222. — Mason, Note sull' Esposizione d'arte Marchigiana a Macerata, Rass. VI, 1906, p. 49ff. — Colasanti, Per la storia dell' arte nelle marche, A. X, 1907, p. 412ff. — Mitteilung über Gentile: Kchr. 1907, Nr. 18, Sp. 719. — Un seguace di Gentile da Fabriano a Fermo, Boll. III, 1908, p. 244ff. — Testi, Storia della pittura Veneziana, I, Bergamo 1909, p. 362ff. — Colasanti, Gentile da Fabriano, Bergamo 1911. — Un dipinto inedito di Gentile da Fabriano (Madonna mit heil. Rosa, Galerie von Urbino), A. XVIII, 1915, p. 232f. — Venturi, Attraverso le Marche, A. XVIII, 1915, p. 1ff. — Dvořák, Rätsel der Brüder van Eyck, J. k. S. XXIV, 1904.

Cristofani, La Mostra d'antica Arte Umbra a Perugia, A. 1907, p. 286ff. Vgl. die im Gesamtverzeichnis genannten Werke von Jacobsen und Rothes. — Piarilli, J. freschi della Cappella Caldora in Sto. Spirito di Sulmona, Riv. Abr. 1895. — Colasanti, It. art. Nr. 21, Bergamo 1906.

La Data della morte di Masaccio. Riv. VIII. p. 31 f. — Das grundlegende Werk über Masaccio verfaßte August Schmarsow, Masacciostudien, Kassel 1900. Text (5 Bücher und Tafelband). Das schwierigste Problem der Masaccioforschung war die Abgrenzung seines Oeuvres gegen dasjenige Masolinos; die an den Kontroversen beteiligten Forscher sind genannt bei Vasari II. ed Jaeschke, Straßburg 1904. Auch heute sind ja Schmarsows klar auseinandergesetzte Ansichten nicht allgemein angenommen.

Schmarsow, Frammenti di una predella die Masaccio nel museo cristiano Vaticano A. 1907 p. 209ff. Über das Trinitätsfresko vgl. Kern, J., Das Dreifaltigkeitsfresko in Sta. Maria Novella. J. preuß. K. 1912 XXXIV, p. 36ff. u. 52ff.

Schottmüller, Fra Angelico da Fiesole. Klassiker der Kunst XVIII, Leipzig und Stuttgart 1911.

Streitfragen über Pesellino zugeschriebene Werke bei Venturi, Storia VII, p. 396f. (Anmerkung). — Mackowski, Die Verkündigung und die Verlobung der Heiligen Katharina von Francesco Pesellino, Z. f. b. K., N. F. X, 1898, p. 81. — Weisbach, Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissane, Berlin 1901. — Berenson, Una Annunziazione del Pesellino, Rass. V, 1905, p. 42. — Cassone fronts in American collections II, Pesellinos six triumphs of Petrarca, B. M. X, 1906, p. 57ff. — Schubring, Gli acquisti dei museo

„Kaiser Friedrich", A. X, 1907, p. 453. — Weisbach, Studien zu Pesellino und Botticelli, J. preuß. K. XXIX, 1908, p. 1 ff. — Mason, La tavola complementare della Predella del Pesellino nella Galleria Doria, A. XIX, 1916, p. 70f. — Philipps, Florentine Painting before 1500, B. M. XXXIV, 1909, p. 209. — Frey, Notes on the Exhibition of Florentine Painting at the Burlington Club, B. M. XXXV, 1919, p. 11. — Schulwerke: Compagnon di Pesellino et quelques peintures de l'école, G. B. A. III, 43, 1901, p. 18ff., p. 333ff. —

Fabriczy, Neue Daten zur Biographie Benozzo Gozzolis, Rep. f. K. 1905, p. 538. — Cust, Gli affreschi di Benozzo Gozzoli e della sua scuola a Castel Fiorentino, Rass. V, 1905, p. 149ff. — Cust, The story of Simon Magus, part of a predella, painting by Benozzo Gozzoli, B. M. VII, 1905, p. 377ff. — Rizzi, Benozzo Gozzoli e la Pala della compagnia della Purificazione, Riv. II, 1904, p. 1ff. — Egidi, I disegni degli affreschi di Benozzo Gozzoli in Santa Rosa in Viterbo, Perugia 1904. —

Hermanin, Le pitture della capella dell'Annunziata a Cori presso Roma, A. IX, 1906, p. 45ff.

Brockhaus, Forschungen über Florentiner Kunstwerke, Leipzig 1902, p. 299ff. — Mendelsohn, Zum Predellenbild des F. F. L. im Kaiser-Friedrich-Museum, Rep. f. K. XXX, 1907, p. 485ff. — Dieselbe, Die Predella F. F. L. im Kaiser-Friedrich-Museum und ihr Gegenstück, M. f. K. 1913, p. 476ff. Dieselbe, Fra Filippo Lippi, Berlin 1909. — Schottmüller, Ein Predellenbild des F. F. L., J. preuß. K. 1907, XXVIII, p. 34ff.

Douglas, Exhibition of pictures of the school of Siena. Illustrierter Katalog, London 1904. — Hartlaub, G. F., Matteo da Siena, K. A. 78. Mit ausführlicher Literaturangabe. — v. Sonnental, Beiträge zur Bedeutung der sienischen Malerei des Quattrocento, M. f. K. 1912, p. 163ff. — Sassetta: Fry, The Journey of the three kings by Sassetta, B. M. 1912, p. 131ff. — de Nicola, Sassetta between 1423 und 1433, B. M. XXIII, 1913, p. 207ff., 276ff. — Berenson, Sassetta, ein sienischer Maler der Franziskuslegende, Straßburg 1914, K. A. 109. — Über Schule und Nachfolge Sassettas: Rass. XVIII, 1908, p. 109. — Sano di Pietro: Cust, Pictures in the Royal Collections, B. M. 1904. — Rossi, Opere d'arte a Tivoli, A. VII, 1904, p. 495ff. — Venturi, La quadreria Sterbini in Roma, A. VIII, 1905, p. 430. — Küppers, Gemälde im Kestner Museum zu Hannover, M. f. K. 1906, p. 125ff. — Paolo di Giovanni: Toesca, Opere di G. d. P. nelle collezioni romane, A. VII, 1904, p. 303ff. Perspektive: Pomponius Gauricus, De sculptura, ed. H. Brockhaus, Leipzig 1886. Einleitung hauptsächlich p. 32ff. — Witting, Piero, p. 147ff. — Kern, Das Dreifaltigkeitsfresko von S. Maria Novella, J. preuß. K. XXXIV, 1913, p. 36ff., hauptsächlich p. 56ff. — Über Alberti: Leon Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften, ed. Hubert Janitschek, Qu. K. XI Wien 1877. — Behn, L. B. Alberti als Kunstphilosoph, K. A. Nr. 85. — Flemming, Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch L. B. Alberti, Leipzig und Berlin 1916. — Über die „Maltechnik": Berger, Katechismus der Farbenlehre, Leipzig 1898. — Eibner, Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik, Berlin 1909. — Burger, Die deutsche Malerei. Handbuch der Kunstwissenschaft. p. 69ff.

Loeser, Paolo Uccello, Rep. f. K. 1898, XXI, p. 83ff. — Campani, Uccellos Story of Noah in the chiostro Verde, B. M. XVII, p. 203ff., 1910. — Kern, Der Mazzocchio des Paolo Uccello, J. preuß. K. XXXVII, 1915, p. 13ff.

Waldschmidt, Andrea del Castagno, Berliner Diss. 1900. — Schaeffer, Mus. VII, 6. — Derselbe, Über A. d. C. Uomini famosi, Rep. f. K. 1902, p. 170. — Brockhaus, Fresko der Dreieinigkeit in der Kirche der Annunziata. Forschungen über Florentiner Kunstwerke, p. 71ff., Leipzig 1902. — Poggi, Degli affreschi di A. d. C. nella capella di S. Giuliano della SS. Annunziata, Riv. IV, 1906, p. 24ff. — Gamba, Una tavola di A. d. C., ib. VII, 1910, p. 25ff. —

Bode, Domenico Venezianos Profilbildnis eines jungen Mädchens in der Berliner Galerie, J. preuß. K. XVIII, 1897, p. 188ff. — Charakteristik: Witting, Piero, p. 42f., p. 155ff. — Bombe, Der Palast des Braccio Baglioni in Perugia und Domenico Veneziano, Rep. f. K. 1909, p. 295ff. — Kchr. XXI, Sp. 495. — Schmarsow, Domenico Veneziano, A. XV, 1912, p. 9ff. — (Erwähnung eines Madonnenbildes im Museum von Marseille.) — Fresken in Prato: Schmarsow, Die Capella dell' Assunta im Dom zu Prato, Rep. f. K. XVI, 1893, p. 159ff. — Die Zuschreibung auch von Witting, Piero übernommen. — Zuschreibung eines Teils an Andrea di Giusto: Sirèn, Di alcuni pittori fiorentini che subirono l' influenza di Lorenzo Monaco, A. VII, 1904, p. 342ff.

Witting, Piero, p. 158ff. — Weisbach, Der Meister des Carrandschen Triptychons, J. preuß. K. XXII, 1901, p. 35ff. mit älterer Literatur. — Wulff, Unbeachtete Malereien des 15. Jahrhunderts in Florentiner Kirchen und Galerien, Z. f. b. K., N. F. XVIII, 1907, p. 99ff. (Bischofsfigur al fresko in Sta. Trinità).

Kapitel III.

2. Monographien: Witting, Piero della Francesca, Straßburg 1898. — Winterberg, Petrus pictor Burgensis de Prospectiva pingendi, Straßburg 1899. — Ricci, Piero della Francesca, in L'opera dei grandi artisti italiani I, Roma 1910. — Graber, Piero della Francesca, Basel 1920. — Außer den bei Venturi, Storia VII, 1, p. 432 aufgeführten Autoren seien noch folgende erwähnt: Aubert, Bemerkungen über das Altarwerk des P. d. F. in Perugia, Z. f. b. K., N. F. X, p. 263ff. — Bombe, Die Kunst am Hofe Federigos von Urbino, M. f. K. 1902, p. 469ff. — Franceschi-Marini, Alcune notizie inedite su P. d. F., A. 1913, p. 471ff. — Longhi, P. d. F. e lo sviluppo della pittura veneziana, A. 1914, p. 198—221, 241 bis 256. — v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, II, Sb. k. A. W., Phil.-hist. Kl. 179, Bd. 3, Wien 1915. — Schmarsow, Melozzo da Forlì, Berlin und Stuttgart 1885, p. 69ff. und 312ff. — Panofsky, Dürers Kunsttheorie, Berlin 1915, passim. — Winterberg, Piero della Francescas Traktat de V corporibus, Rep. f. K. V, p. 33. — Artikel von Gronau in Thieme-Becker, Allg. Künstlerlexikon. — Grigioni, Un soggiorno ... di P. d. F. in Rimini, Rass. bibl., Juli—Sept. 1909, p. 118—121. — Solmi, La scuola di P. d. F. nei dintorni di Arezzo, Rass. XVI, 1916, p. 68ff. — van der Bercken-Mayer, Die Oberitalienische Malerei. Burger-Brinckmann, Handbuch, p. 46ff. — Pittarelli, Intorno al libro „De prospectiva pingendi" di P. d. F. Atti del Congresso internazionale di scienze storiche, 1905, Vol. XII, sezione 8, sedula 5. — Ricci, Affreschi di Piero della Francesca in Ferrara, Boll. VII, 1913, p. 197ff.

Calzini, Per Melozzo da Forlì, Riv. 1904. — Schmarsow, Melozzo. — Gamba, Una tavola di M. d. F., Rass. 1906? — Muños, Studii zu M. d. F., Boll. II, 1908, p. 177ff. — Schmarsow, Melozzo oder Signorelli in Rom, M. f. K. III, 1910, S. 305ff. — Cantalamessa, L'affresco dell'Annunziazione nel Pantheon, Boll. III, 1909, p. 282ff. — Okkonen, Melozzo da Forlì und seine Schule, Helsinski 1910, Referat in Kchr. XXII, Sp. 427. — Schmarsow, Joos van Gent und Melozzo da Forlì in Rom und Urbino, A. sächs. G. W. XXIX, Nr. VII, Leipzig 1912. — Ricci, Melozzo da Forlì. L'opera dei grandi artisti italiani, II, Roma, Anderson. — Venturi, Per la storia della pittura forlivese, A. XIV, p. 81ff. — Über Josse van Gent: de Ceulenear, Justus van Gent, Gent 1910. — Bombe, Die Kunst am Hofe Federicos von Urbino, M. f. K. 1912, S. 456ff. — Derselbe, J. v. G. und die Idealporträts von Urbino, Rep. f. K. 1901, S. 54ff.

Ricci, Gli affreschi di Bramante, Milano 1902. — Malaguzzi-Valeri, La corte di Lodovico il Moro, II, Milano 1915, p. 12ff.

Vischer, Luca Signorelli und die italienische Renaissance, Leipzig 1876. — Gronau, Signorellis Pansbild der Berliner Galerie, Rep. f. K. XVI, 1903, S. 261. — Mendelsohn, Unerkannte Darstellungen der Immaculata in deutschen Galerien, ib. XVII, 1904, S. 511. — Hettner, Zeichnerische Gepflogenheiten bei Michelangelo, M. f. K. II, 1909, S. 71ff. — Schmarsow, Melozzo oder Signorelli in Rom, eb. III, 1910, p. 315ff. — Venturi, Luca Signorelli, il Perugino e Pier d'Antonio Dei a Loreto, A. 1911, p. 290ff. — Borenius, The Reconstruction of a Polyptych by Signorelli, B. M. XXIV, Oktober 1913, p. 32ff. — Affreschi inediti di Luca Signorelli, A. 1919, p. 9. — Schmarsow, Pietro Perugino und Luca Signorelli in der Abhandlung: Peruginos erste Schaffensperiode, A. sächs. G. W. XXXI, II, 1915, p. 78ff. —

3. Mesnil, La capella del miracolo in S. Ambrogio e una tavola di Alessio Baldovinetti, Riv. 1905, III, p. 86.

A picture by Piero Pollajuolo, The Connoisseur 1906, XVI, Nr. 64. — Kurth, Die Darstellung des Nackten in der Kunst des Quattrocento, Berlin 1912, S. 77ff. — Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jhh, Berlin 1921. — Abbildungen der Engel in der Grabkapelle von S. Miniato: Publ. der Berliner kunsthistor. Gesellschaft für photogr. Publikationen. — Steinmann, Neuentdeckte Fresken in Arcetri, Z. f. b. K., N. F. XI, S. 260f. — Schwabacher, Die Stickereien nach Entwürfen des Antonio Pollajuolo, K. A., Heft 83, Straßburg 1911.

Gronau, Das sogen. Skizzenbuch des Verrocchio, J. preuß. K. 1896, XVII, S. 65ff. — Kchr. Nr. 4, XI, 1900, Sp. 284. — Mackowsky, Verrocchio. Knackfuß, Künstler-Monographien LII, Leipzig 1901. — Cruttwell, Un disegno del Verrocchio per la Fede nella Mercatanzia di Firenze, Rass. VI, 1906, p. 8. — The shop of Verrocchio, B. M. XXIV, p. 279ff.

Kühnel, Francesco Botticini, K. A. 46, Straßburg 1906. — Zusammenfassung von Schaeffer im Lexikon von Thieme-Becker.

Mackowsky, Jacopo del Sellaio, J. preuß. K. XX, 1899, S. 192ff., S. 271: Darstellung des Meisters und Verzeichnis seiner Werke.

Egger, Der Codex Escurialensis. Sonderschriften des österreichischen archäologischen Instituts in Wien, Bd. IV, Wien 1905. — Küppers, Über den Zusammenhang einiger Handzeichnungen mit Domenico Ghirlandaio, M. f. K. VIII, 1915, S. 293/5. — Derselbe, Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandaio, K. A. 111, Straßburg 1916. — Artikel im Lexikon von Thieme und Becker. — Schüler: Ulmann, H., Piero di Cosimo, J. preuß. K. 1896, XVII, S. 58ff. — Berenson, Alunno di Domenico, B. M. 1903, p. 6ff. — Kchr., N. F. XIV, S. 272f. — Küppers, Die italienischen Gemälde des Kestner Museum zu Hannover, M. f. K. IX, 1916, S. 129f.

d'Ancona, A proponto della „Primavera" A. 1917, p. 38ff. — v. Bode, Sandro Botticelli, Berlin 1921. — Kroeber, Die Einzelportraits des S. B., Leipzig 1911. — Horne, S. B. painter of Florence, London 1913. — Lippmann, Zeichnungen S. B. zu Dantes Göttlicher Komödie, Berlin 1887. — Poggi, The Annunciation of S. Martino by Botticelli, B. M. XXVIII. p. 129/37. — Schaeffer, Botticelli, 2. Aufl., Berlin 1903. — Ulmann, S. B., München 1894. — Venturi, S. B., nel Museo Kestner di, Hannover, A. XXIV. p. 177ff. — Warburg „Geburt der Venus" und „Frühling", Hamburg und Leipzig 1893. — Knapp, Piero di Cosimo, Halle 1899.

4. Grundlegend: Jacobsen, Das Quattrocento in Siena, Straßburg 1908. — Rass. VI, 1906, p. 106ff, 121ff. — Exhibition of Pictures of the School of Siena, B. F. A. C., London 1904. — Hartlaub, Matteo da Siena und seine Zeit. — Spezialliteratur über Matteo da Siena: Rass. IV, 1904, p. 65ff. — V, 1905, p. 49ff. — Sonnental, Beiträge, M. f. K. V, 1912, S. 163ff. — Benvenuto di Giovanni: Rass. V, 1905, p. 66. — Boll. X, 1916, p. 321ff. — Neroccio: Mason Perkins, Alcuni dipinti senesi sconosciuti o inediti, Rass. XIII, 1913, p. 73ff., 121ff., 195. — Francesco di Giorgio: Schubring, Francesco di Giorgio, M. f. K. IX, 1916, S. 81ff. — Derselbe in: Die italienische Plastik des Quattrocento. Burger-Brinckmann, Handbuch, S. 187ff. — Derselbe, Artikel in Thieme-Beckers Lexikon, XII, S. 305. — Hartlaub, Beiträge zu Francesco di Giorgio. — Brinckmann, Z. f. b. K., N. F. XXVIII, 1917, S. 63ff., 83ff.

5. I. Umbrien. Mason Perkins, La pittura all' esposizione di Perugia, Rass. VII, 1907, p. 88ff., 113ff. — Cristofani, La mostra d' antica arte umbra a Perugia, A. 1907, p. 286—304. — Gronau, Bericht über die Ausstellung in Perugia, Kchr. 1907, XVIII, Sp. 451ff. — Gnoli, L'Arte Umbra alla Mostra di Perugia, Bergamo 1908. — Venturi, Studii nell' Arte Umbra nel 400, A. XII, 1909, p. 188ff. — Jacobsen, Umbrische Malerei, Straßburg 1914. — Fischel, Handzeichnungen der Umbrer, Berlin 1907. — Literatur zu den Schulen von Perugia und Urbino siehe bei den betreffenden Abschnitten. — Über Matteo da Gualdo: A. 1907, p. 295. — A. 1909, p. 191. — Rass. 1907, p. 114. — Über Girolamo di Giovanni da Camerino: Berenson in Rass. 1907, p. 129—135. — Abbildungen von Werken der Cola dell' Amatrice in Ascoli Piceno, It. Art., Nr. 69. Zu diesem vgl. auch: Colasanti, Per la storia dell'arte nelle Marche, A. 1907, p. 409ff. — Egas, Niccolo da Liberatore, genannt Alunno, München 1912. — Weber, Fiorenzo di Lorenzo. K. A., Straßburg 1904.

Schmarsow, Das Abendmahl in St. Onofrio zu Florenz, J. preuß. K. V, 1884, S. 267ff. — Derselbe, Peruginos erste Schaffensperiode, A. sächs. G. W. XXXI, 1915. — Broussolle, La jeunesse du Pérugin, Paris 1901. — Knapp, Perugino, Knackfuß-Monogr. 1907. — Bombe, Geschichte der Peruginer Malerei, Berlin 1912, p. 157ff. — Derselbe, Perugino. Klassiker der Kunst XXV, Stuttgart und Berlin 1914. — Über Peruginos Schule vgl. Bombe, Eusebio da S. Giorgio Rep. f. K. 1917, S. 30ff. — Jacobsen, Umbrische Malerei.

Schmarsow, Raffael und Pinturicchio in Siena, Stuttgart 1880. — Derselbe, Bernardino Pinturicchio in Rom, Stuttgart 1882. — Ehrle und Stevenson, Gli affreschi del Pinturicchio nell' Appartamento Gorgio, Rom 1897, 1899. — Steinmann, Pinturicchio, Knackfuß-Monogr. XXXVII. — Boyer d'Agen, L'œuvre de Pinturicchio, Paris 1903. — Bombe, Geschichte der Peruginer Malerei, p. 220ff. — Ricci, Pintoricchio, his life, work and time, London 1902.

A) Marken: Note d'arte marchigiana, Riv. March. illustrata I, 1906, p. 147ff. — Astolfi, Gli antiche centri pittorici delle marche, eb., p. 18ff. — Colasanti, Per la storia dell' arte nelle Marche, A. 1907, p. 412ff. — Mason Perkins, Note sull' Esposizione Arte Marchigiana a Macerata, Rass. VI, 1906, p. 49ff. — Vgl. auch: Rass. VIII, 1908, p. 129ff., 176ff. — Rass. XVI, 1916, p. 265ff. — Ricci, La pittura antica alla mostra di Macerata, Emporium 1906, Vol. XXIII, Februar, p. 99, März p. 200; bedeutende Bibliographie. — L'Esposizione Maceratese d'arte antica. Atti della Deputazione delle Marche III, 1906, p. 48ff. — Lionello Venturi. A traverso le marche, A. 1915, p. 1—28.

Schmarsow, A., Giovanni Santi, Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der Renaissance, II, 1887.

6. Affreschi Inediti di Tagliacozzo, A. 1912, p. 371ff. — Il pittore della cattedrale d'Atri, Rass. degli Abruzzi e del Molise, 1912, p. 82ff. — Pittori Aquilini del 400, ib. I, 1912.

Rolfs, Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig 1910.

Kapitel IV.

1. Friedlaender, Das Kasino Pius' IV. Kunstgeschichtliche Forschungen, Leipzig 1912. — Patzak, Die Villa Imperiale in Pesaro. (Renaissance und Barockvilla in Italien III.) Leipzig 1908. — Weese, Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmuck der Villa Farnesina, Leipzig 1894.

Wölfflin, Die klassische Kunst, 3. Aufl., München 1904. — Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento. Zu Peruzzis Fresken, vgl. Steinmann, Sixtinische Kapelle II, p. 101 ff.

2. Die Literatur ist über keinen einzigen Künstler so weitschichtig und reichhaltig wie über Leonardo, nicht nur in bezug auf die zusammenfassenden Darstellungen, sondern hauptsächlich in Spezialforschungen. Eine sehr gute Übersicht gibt Poggi, L. d. V. La vita di Giorgio Vasari nuovamente commentata e illustrata con 200 tavole, Firenze 1919. — Von Monographien seien genannt: Richter, Leonardo, London 1880. — Derselbe, The literary works of L. d. V. 2 vol., London 1883. — Müller Walde, L. d. V., München, Lebensskizze und Forschungen 1889—1900 (unvollendet). — Séailles, L. d. V. l'artiste et le savant, Paris 1892, 2. Aufl. 1912. — Müntz, L. d. V. l'artiste, le penseur, le savant, Paris 1899. — Solmi, Leonardo, Firenze 1900. — Wolynski, L. d. V., Petersburg 1900, 2. Aufl. 1909 (russisch). Referat von Seydlitz, Archivio storico lombardo 1904, p. 143—161. — Gronau, L. d. V., London 1902. — Horne, The life of L. d. V. by Giorgio Vasari with a Commentary, London 1903. — Mac Curdy, L. d. V., London 1904. — Carotti, Le opere di Leonardo, Bramante, Raffaello, Milano 1905. — Herzfeld, L. d. V. Der Denker, Forscher und Poet, Jena 1906. — v. Seydlitz, L. d. V., der Wendepunkt der Renaissance, Berlin 1909, 2 Bde. — Thiis, L. d. V., Kristiania 1909 (schwedisch); englische Übersetzung mit dem Titel: L. d. V., the florentine Years of Leonardo and Verrocchio, London 1913. — Sirén, L. d. V., Stockholm 1911 (schwedisch); englische Übersetzung unter dem Titel: L. d. V. The artist and the man, London 1916. — Feldhaus, Leonardo der Techniker und Erfinder, Jena 1913. — Malaguzzi-Valeri, F., La corte di Lodovico il Moro, Bramante e Leonardo da Vinci, Milano 1915.

Dokumentensammlungen u. a.: Seydlitz, Regesten zum Leben L. d. V., Rep. f. K. XXXIV, 1911, S. 448—458. — Verga, Raccolta Vinciana 1906, p. 29—69; 1907, p. 89—96; 1912, p. 109—151. — Beltrami, Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di L. d. V. in ordine cronologico, Milano 1919.

Über die Manuskripte Leonardos vgl. Poggi, s. o., p. 47 ff. — Die beste Ausgabe des Malerbuchs: L. d. V. Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus 1270. ed. Heinrich Ludwig in Qu. K. XV—XVII, Wien 1882. — Angesichts der Unmöglichkeit, die Einzelforschungen, die namentlich in Zeitschriften verstreut sind, in einem zweckmäßigen Umfang aufzuzählen, sei wiederum auf Poggis Monographie hingewiesen, welche die einschlägige Literatur sowohl im Vasarikommentar als auch in den Erklärungen zu den einzelnen Tafeln zitiert.

3. Knapp, Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von San Marco, Halle 1903. — Gamba, Un disegno di F. B. nella raccolta Heseltine, Riv. 1912, VIII, fasc. 1, 2. — Gamba, Disegni di Baccio della Porta, Firenze 1914.

Knapp, Andrea del Sarto. Sammlung der Künstlermonographien von Knackfuß, Bielefeld und Leipzig 1907. — Schmid, A. d. S. Aufsatz in Mus. — Cavalucci C. J., Rass. Bibliografica dell' Arte Ital. VII (1904) p. 117, 173. — Ricci, Un disegno di A. d. S. per la tavola di Poppi, ora nel Pitti, Riv. III, 1905, p. 142. — Schaeffer, Das Florentiner Bildnis, München 1904, S. 149 ff.

Jacobsen, Sodoma und das Cinquecento in Siena, K. A., Straßburg 1910.

4. 1. Allgemeines: Passavant, Raphael von Urbino. Deutsche Ausgabe, 3 Bde., Leipzig 1839—58. Französische Ausgabe, 2 Bde., Paris 1860. — Crowe und Cavalcaselle, Raphael. His life and works. 2 Bde., London 1883, 1885. — Muentz, Raphael, sa vie, son oeuvre et son temps, Paris 1881. Neue Aufl. 1900. — Grimm, Das Leben Raphaels (Kommentar zu Vasari), 2. Aufl., Berlin 1886. — Springer, Raffael und Michelangelo, 3. Aufl., Leipzig 1895. — Klassiker der Kunst I, Neubearbeitung von Gronau, 4. Aufl., Stuttgart 1909. — Fischel, Raphaels Zeichnungen, Berlin I 1913, II 1918. — Venturi, Raffaello, Roma 1920. — Spezielles: Es kann sich dabei selbstredend nur um Erwähnung einiger grundlegender neuer Aufsätze handeln. Ausführliche Bibliographie bei Gronau und Venturi op. cit. — Calzini, Intorno alla prima educazione artistica di Raffaello, Rass. bibl. 1914, p. 83 ff. — Dollmayr, Rafaels Werkstätte, J. k. S. XVI, S. 231 ff., Wien 1895. — Ermers, Die Architekturen Rafaels in seinen Fresken, K. A., Straßburg 1909. — Everth, Bildformat und Komposition in Raffaels Stanzen, M. f. K. 1912, S. 224 ff. — Fischel, Raffaels erstes Altarbild, die Krönung des heil. Nikolaus von Tolentino, J. preuß. K. XXXIII, 1912, S. 105 ff. — Derselbe, Raffaels Lehrer, ib. XXXIV, 1913, S. 89 ff. — Gronau, Aus Raffaels Florentiner Tagen, Berlin 1902. — Derselbe, Die Bild-

nisse Raffaels und Leonardos in der Czartoryski-Sammlung in Dresden, Z. f. b. K., N. F. XXVI, 1915, S. 145. — Hoffmann, (in Verbindung mit Amelung und Weege), Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, Zittau 1911. — Liphart, Kritische Gänge und Reiseeindrücke, J. preuß. K. XXXIII, 1912, S. p. 193ff. — Panofsky, Raffael und die Fresken in der Dombibliothek zu Siena, Rep. f. K. XXIII, 1913, S. 267—92. — Pulszky, Beiträge zu Raphaels Studium der Antike, Leipzig 1877. — Ricci, L'Incoronazione di S. Nicola da Tolentino, Boll. VI, 1912, p. 329f. — Schlegel, Il primo maestro di Raffaello, Rass. 1911, Heft 4. — v. Schmidt, Über Anordnung und Komposition der Teppiche Raffaels, Z. f. b. K., N. F. XV, 1904, S. 285ff. — Spinazzola, Di tue tavole di R. riuvenute nella Pinacoteca di Napoli, Boll. VI, 1912, p. 337. — Venturi, Disegni di Raffaello avanti la venuta in Roma, A. XIX, 1916, p. 315—353. — Vöge, Raffael und Donatello, Straßburg 1896. — Waldmann, Die Farbenkompositionen in Raffaels Stanzenfresken, Z. f. b. K., N. F. XXV, 1914, S. 20ff., 76ff. — Zappa, Il nuovo Angelo di Raffaello, Boll. VI, 1912, p. 332ff. — Wackernagel, Die Wertschätzung Raffaels, Wissen und Leben II, 1. Sept. 1909.

5. Neuere Literatur. A. Allgemeines: Grimm, Leben Michelangelos, Hannover 1860. — Gotti, Aurelio, Vita di Michelangelo Buonarotti, Firenze 1876. — Symonds, The Life of Michelangelo Buonarotti, London 1893. — Justi, Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen. Leipzig 1900. — Thode, Michelangelo und das Ende der Renaissance, Berlin seit 1902. — Knapp, Michelangelo, Klassiker der Kunst VII, Leipzig und Stuttgart 1906. — Mackowsky, Michelangniolo, Berlin 1908. — Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908. — Thode, Michelangelo, Kritische Untersuchungen, Berlin 1908—1913. — Justi, Studien zu Michelangelo, Berlin 1909. — Brinckmann, Barockskulptur, Burger-Brinckmann, Handbuch.

B. Spezielles: Weizsäcker, Das architektonische Problem in den Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle. Studien aus Kunst und Geschichte. Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag. 1906. — Köhler, Michelangelos Schlachtkarton. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission I, Wien 1907, S. 115ff. — Hettner, Zeichnerische Gepflogenheiten bei Signorelli und Michelangelo, M. f. K. II, 1909, S. 71ff. — Gantner, Zum Schema der sixtinischen Decke Michelangelos, eb. XII, 1919, S. 1ff. — Foratti, L'Ignudi della volta della Sistina, A. XXVII, 1919, p. 85ff. — Mâle, L'art réligieux de la fin du moyenage en France, Paris 1908, p. 238ff. — Panofsky, Die sixtinische Decke. Bibliothek der Kunstgeschichte.

Künstlerverzeichnis.

Ortsverzeichnis.

Berichtigungen und Nachträge.

Solche sind durch neue, während und unmittelbar nach Drucklegung dieses Werkes erschienene Werke sowie durch die bis in die jüngste Zeit vorgenommenen Änderungen in den Florentiner Galerien notwendig geworden. Herrn Dr. Gronau verdankt der Verfasser den Hinweis auf einige zu ergänzende oder zu berichtigende Punkte und einige zu ergänzende Literaturnachweise.

Seite 5, Abb. 6 und Seite 151, Abb. 139 sowie Text Seite 150 Abs. 3. Das Altarwerk schmückt seit einiger Zeit wieder den Altar der Sassettikapelle in Sta. Trinità.

Seite 9, Abb. 7. Der Titel hat zu lauten: Jacopo del Sellaio, Trionfo. Fiesole, Museo Bandini.

Seite 14, Abs. 3, letzte Zeile: Eingeklammertes ungültig.

Seite 21, Abs. 4, Zeile 1 lies: 1447 statt 1440.

Seite 30, 31, Zeile 9 von unten bzw. 7 und Zeile 16 von unten lies: Gentile da Fabriano.

Seite 31, Zeile 24 von oben zu ergänzen: Oratorio dell' Annunziata zu Riofreddo. — Zeile 9 von unten: Auf die Zusammenfassung der Literatur über die Brancaccikapelle ist auf Seite 42 hingewiesen. Die restlose Zuschreibung der S. Clemente- und Brancaccifresken hat auch F. Knapp übernommen. (Die künstlerische Kultur des Abendlandes I, S. 398ff.)

Seite 39. Von Gentiles Quaratesi-Altar befindet sich das Mittelstück im Buckingham Palace in London (Burlington Magazine 1905); die 4 Predellen im Vatikan, irrtümlich unter Masaccio ausgeführt (Sirén L'Arte IX, 1906, p. 332).

Seite 41, Zeile 4 von unten lies: „älteren" statt jüngeren.

Seite 46. Das Mittelstück von Masaccios Pisaner Altar befindet sich seit 1916 in der National Gallery in London. Abb. in Rassegna d'arte VIII, 1908, S. 81 und Arundel Club Portfolio 1910.

Seite 47, Zeile 3 von unten und Abb. 38 lies statt Uffizien: S. Marco.

Seite 64, Abb. 54 statt Sassetta lies: Giovanni di Paolo.

Als Sassettas Hauptwerk gilt ein Franziskusaltar, von dem Bernhard Berenson die Haupttafel besitzt. Vgl. B. Berenson, A Sienese painter of the Franciscan legend, London 1909.

Seite 75. Als Werk (Tafelbild) Castagnos wird außerdem noch die kleine Kreuzigung im Louvre (Nr. 1138) anerkannt; ein Porträt bei P. Morgan dürfte ihm mit Recht zugeschrieben werden.

Seite 79. Durch die von P. Toesca (Rassegna d'arte 1917, S. 1) ermittelte Tatsache, daß der Meister des Carrandschen Triptychons laut Dokument von 1458 Giovanni di Francesco hieß, erledigt sich die Identitätsfrage mit Pesello.

Seite 106, Abs. 4, Zeile 2. Die Zuschreibung von Flügeln und Predellen ist auf Seite 179 berichtigt: Matteo di Giovanni. Vgl. Logan, Due dipinti inediti di Matteo da Siena. Rassegna d'arte V, 1905, S. 49.

Seite 131, Abs. 2, Zeile 3 von unten. Abbildung des vortrefflichen Maria-Magdalena-Bildes in Staggia in Rassegna d'arte V, S. 9.

Seite 139, Abs. 1, letzte Zeile lies: Cianfanini.

Seite 151. Das Epiphaniasbild steht jetzt, mit der Predella vereinigt, in der Galerie des Ospedale.

Seite 154. Die Bemerkung „große Zahl" korrigiert sich durch Hinweis auf Berenson, Florentine Drawings, der 10 als echt anerkennt.

Seite 155, Abs. 2. Das Epiphaniasbild mit den Mediciporträts wurde für Giovanni Lami, nicht für die Medici gemalt. Horne, Monthly Review Nr. 17, Febr. 1902, S. 133. Rep. f. K. 1902, S. 318.

Seite 157, Abs. 4, Zeile 2: statt „geschenkt" lies: für Bianca Capello gearbeitet.

Seite 158, Abb. 148 lies: Galerie Liechtenstein. Das Werk ist vor einiger Zeit verkauft worden.

Seite 162, Ende von Abs. 1 lies: Wien, Akademie.

Seite 163. Botticellis Minerva mit dem Kentauren befindet sich jetzt in der Uffizien.

Seite 172. Knapps Datierung von Piero di Cosimos Konzeptionsbild in S. Francesco zu Fiesole wird durch Berenson, Florentine drawings I, entkräftet; Inschrift und Datum sind spätere Zufügung.

Seite 181, Zeile 8 von oben. Der heil. Hieronymus des Matteo di Giovanni befindet sich seit etwa 10 Jahren im Fogg Art Museum in Cambridge.

Seite 186, Zeile 27 von oben: statt „Anfänger" lies „Anfänge".

Seite 188, Zeile 11 von unten: statt „Vivariani" lies „Vivarini".

Seite 195, Abs. 3 lies: „Innenwelt, nach edler Harmonie des Ganzen; es blieb" usf.

Seite 211, Abs. 2, Zeile 3 von unten: statt „Untersuchung" lies „Unterscheidung". — Abs. 3, Zeile 8 von oben: statt „seine" lies „ihre".

Seite 212. Solario ist 1502—1506 in den Marken nachweisbar; erst dann dürfte er nach Neapel gekommen sein; er bezeichnet sich selbst als Venetus. — Von Giov. Paolo de Augustini sind jetzt 2 Bilder bekannt: 1. Pietà in Sta. Maria della Porta, Mailand. (Rassegna d'arte XV, 1915, S. 180.) 2. Doppelporträt im Museum von Detroit (ib. XVI, 1916, S. 73).

Zu Seite 213, Zeile 16 ff. Vgl. Betty Kurth, Die Blütezeit der Bildwirkerkunst in Tournai und am burgundischen Hof I. K. S. XXXIV, p. 108 ff. Einleuchtende Darlegung, daß dieses Fresko entgegengesetzte Stilelemente enthält, indem der sizilianische Meister den unmittelbaren Einfluß französisch-burgundischer Kunstwerke erfuhr und vielleicht auch einen nordischen Gehilfen zur Seite hatte. Die archaische Komposition deutet auf eine Teppichvorlage.

Seite 218, Abs. 1, Zeile 16 von unten: statt „Bildseiten" lies „Bildteilen".

Seite 223, Zeile 11 von unten: gemeint ist natürlich der Gewölbespiegel.

Seite 234, Abs. 2, Zeile 1 und Beischrift zur Abbildung: statt „della Grazie" lies „delle grazie".

Seite 236, Beischriften zu Abb. 218 und 219 lies: „Vasari Society".

Seite 229, Abs. 3, Zeile 9 von unten: Laut Bode, Leonardostudien, Berlin 1921 wäre u. a. diese Münchner Madonna, die Verkündigung in den Uffizien, das Londoner Exemplar der Grottenmadonna, sowie die Damenbildnisse der Galerie Liechtenstein in Wien und Czartorisky in Krakau unter die echten Werke Leonardos zu zählen; das Wiener Bildnis würde nach Bodes Ansicht Ginevra dei Benci darstellen. Eine Auseinandersetzung mit diesen Ansichten würde eine so detaillierte Darstellung erfordern, daß im Rahmen dieses Handbuches darauf verzichtet werden mußte.

Seite 244, Beischrift zu Abb. 226 und S. 245, Zeile 5 von oben lies: Wien, Staatsgalerie (ehemals Hofmuseum).

Seite 248. Die Fresken im Konservatorpalast sind neuerdings als Arbeiten des Jacopo Ripanda erwiesen. (Flocco in L'arte 1921, Lief. 1 und 2.)

Seite 250, Zeile 11 von unten: statt „dies" lies „das".

Seite 252, Zeile 4 von unten: statt „klarzufassen" lies „klarlegen".

Seite 255, Schluß des ersten Abs. lies: geführter Mantelkontur.

Seite 259, Zeile 3 von unten: statt „jeder" lies „jener".

Seite 267, Zeile 23 von unten: statt „Joseph" lies „Johannes".

Seite 278, Zeile 6 von oben: statt „Fertigkeit" lies „Festigkeit".

Seite 281, Zeile 4 von unten: statt „heftigen" lies „kräftigen".

Seite 284, Zeile 2 ergänze: nach ihrem plastischen Wert.

Seite 288, 299 Über- und Beischriften: statt Jgundi lies „Ignudi".

Seite 289, Zeile 16 von oben: statt „Goldmangels" lies „Geldmangels".

Zum

Literaturverzeichnis

mögen noch folgende teils ältere, teils neuere Werke Erwähnung finden.

Allgemeines: B. Berenson, The florentine painters of the renaissance. New York, London 1899. — Derselbe, The central Italian painters of the renaissance. New York 1899. — J. Lermolieff, Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Leipzig 1880. — Derselbe, Kunstkritische Studien über die italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom. Leipzig 1890. — Derselbe, Kunstkritische

Studien über italienische Meister. Die Galerien zu München und Dresden. Leipzig 1891. — Derselbe, Die Galerie zu Berlin. Herausgeg. von G. Frizzoni. Leipzig 1893. — Neben der deutschen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle sei auch die italienische bis Band VIII von Cavalcaselle selbst durchgearbeitete Neuausgabe sowie die neue englische (von L. Douglas und T. Borenius besorgt) erwähnt. — Friedrich Knapp, Die künstlerische Kultur des Abendlandes I. 1922.

Zu Kap. I. Der Nachweis der Entstehungszeit der Fresken in der Spanischen Kapelle ist geleistet durch P. Jnnocente Taurisano. Il Rosario, Anno XXXIII Serie. Vol. III. Gennaio Febbraio Aprile 1916. Der Kontrakt für die Fresken am 30. XII. 1365 geschlossen.

Zu Kap. II. Zu dem Seite 21, zweitletzter Absatz genannten Hauptwerk über Masolino seien noch erwähnt: Rassegna d'arte VII (1907) p. 184; XI (1911) p. 111ff.; XVI (1916) p. 207; Bollettino d'arte 1914, p. 175. — Literatur über Fra Filippo Lippi: Rassegna d'arte VIII (1908) p. 43. — Bollettino d'arte XI, p. 105. — Rivista d'arte IV, p. 39.

Zur Perspektive vgl. Georg Wolff, Mathematik und Malerei, Mathm. Bibliothek Nr. 20/1. 1916. — H. Wieleitner, zur Erfindung der verschiedenen Distanzkonstruktionen und der malerischen Perspektive. Rep. f. K. XVII p. 249 ff.

Zu Paolo Uccello. Referat von Gronau in Rep. f. K. 1902, p. 318 über Horne's Artikel über die 3 Schlachtenbilder in Monthly Review Oktober 1901.

Zu Castagno. Horne, Andrea del Castagno. The Burlington Magazine VII (1905) p. 66ff. und 222ff. — Rassegna d'arte XIII (1913) p. 49. — Emporium XXI (1905) p. 114. (Gute Zusammenfassung durch Giglioli.

Zu Domenico Veneziano. Zusammenstellung der Literatur bei Laudedeo Testi, Storia della pittura Veneziana II, p. 420.

Zu Leonardo da Vinci. Lionello Venturi, La critica e l'arte di L. d. V. Bologna o. J. Band I der Pubblicazioni dell' Istituto di studi Vinciani in Roma. Adolfo Venturi, L. d. V., als Band II der gleichen Serie.

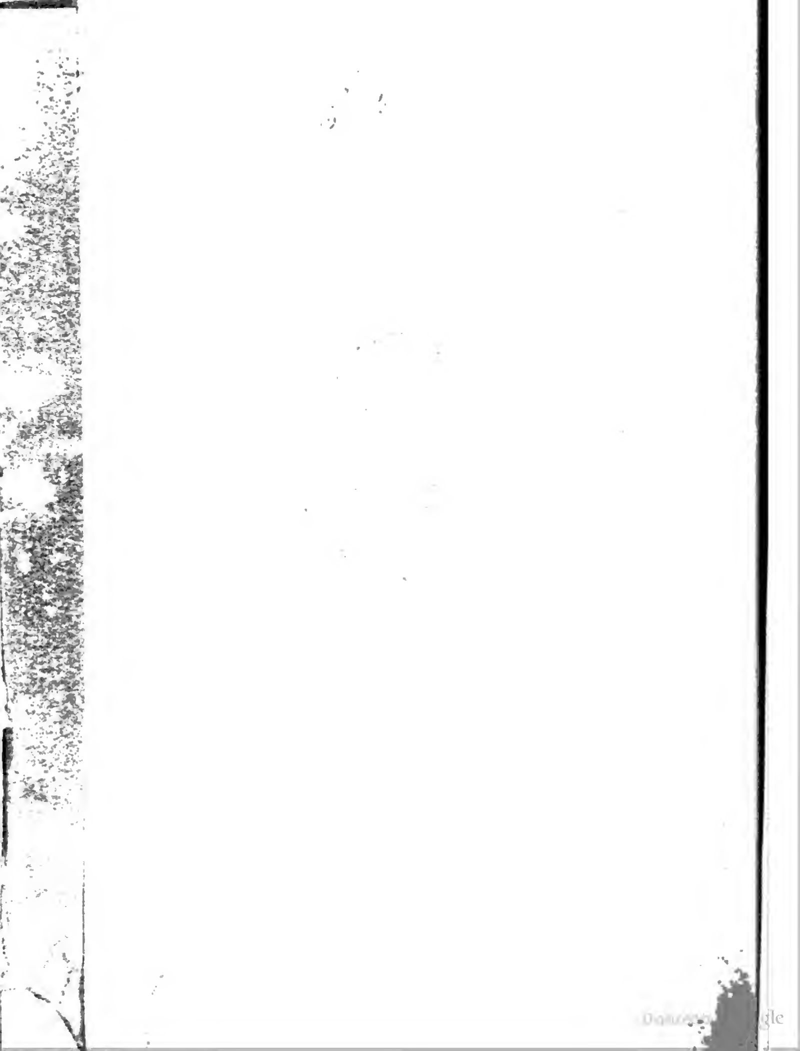
Zu Andrea del Sarto. F. die Pietro, Disegni di A. d. S. negli Uffizi. Siena 1910. — Über Puligo, C. Gamba, Di alcuni ritratti di Domenico Puligo. Rivista d'arte VI, p. 277ff.

Zu Sodoma. Cust, R. H. H. Giov. Antonio Bazzi hitherto usually styled Sodoma. London 1906.

Zu Raffael. O. Fischel, Raffaels Zeichnungen III. Berlin 1922.

Inhaltsverzeichnis.






Princeton University Library
32101 066469501

